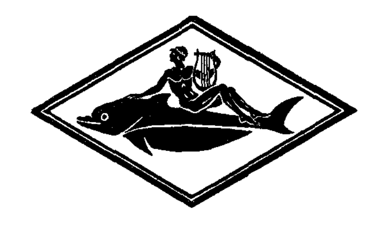
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXI. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG

VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

BRUNO ADLER: Vom Klang der Welt. Hans Kaysers »Orpheus« 185
LICCO AMAR: Zur Frage der Gebrauchsmusik 401
ADOLF BAUER: Scherzo aus der Klaviersonate e-moll (Juny 1817) von Franz Schubert 13
HANNES BAUER: Ein unbekannt gebliebener Entwurf Schuberts 46
REINHOLD BERNHARDT: Der für die Sünden der Welt gemarterte Jesus. Eine Händel-Partitur aus Joseph Haydns Besitz 249
ROBERT BEYER: Musik und Film 447
MAX BUTTING: Rundfunkmusik — wie wir sie brauchen 443
WERNER DANCKERT: Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus . . . 341
OTTO ERICH DEUTSCH: Schuberts zwei Liederhefte für Goethe 31
ROBERT ENGEL: Schubert und Rußland. 113
HANS-JOACHIM FLECHTNER: Die Heilkraft der Musik 180
LUDWIG GORM: Dekorationen zu Don Giovanni 256
WOLFGANG GREISER: Litauische Musik 338
WALTER GRONOSTAY: Eine Neuorganisierung der Opernbetriebe 170
— Die Gebrauchsmöglichkeiten der Schallplatte 437
ERNST GROTH: Lessings Verhältnis zur Musik. Zum 200. Geburtstag des Dichters . . 259
KARL GRUNSKY: Der neue Stil für zwei Klaviere 193
ALFRED GUTTMANN: Arbeitermusik 431
ARNO HUTH: Klavierbau und neue Musik 272
EDGAR ISTEL: Spanische Volksmusik 190
— Die Musik im »Don Quijote« 321
ALEXANDER JEMNITZ: Klangfarbenschicksale. 174
WILLI KAHL: Schuberts Lieder in Frankreich bis 1840 22
WERNER KARTHAUS: Die musikalische Analyse. 264
GERHARD v. KEUSSLER: Musikalische Moden 161
JOSEF KOLARSKY: Schwind als Musikillustrator 119
M. KOLINSKI: Zum Problem der musikalischen Temperatur 345
WALTER KRUG: Der Sinfoniker Schubert 17
LUDWIG LANDSHOFF: Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke 81
HANS JOACHIM MOSER: Gebrauchsmusik in alter Zeit 404
FRITZ MÜLLER: Die Stimmung der Gambe 349
PETER PANOFF: Die Volksmusik der Großrussen. 333
EBERHARD PREUSSNER: Der Wendepunkt in der modernen Musik 415
BERNHARD RYWOSCH: Pfeifer und Trompeter. Ein Stück Kulturgeschichte . . . 352
CURT SACHS: Alte und ältere Zweckmusik 429
OSSIP SCHNIRLIN: Brahms und Joachim bei der Entstehung des Violin- und des Doppelkonzertes von Johannes Brahms 97
GEORG SCHÜNEMANN: Gebrauchsmusik und Erziehung. 434
RUDOLF SONNER: Die geistigen Beziehungen zwischen Musik, Kult und Kulttanz 241
— Caféhausmusik 440
HERMANN STEPHANI: Der letzte Schubert 37
H. H. STUCKENSCHMIDT: Der Musikverbraucher 410
JOACHIM STUTSCHEWSKY: Reformvorschläge für die Bogentechnik der Streicher . . 103
ROLAND TENSCHERT: Unbekanntes Autograph eines Kanons von Joseph Haydn . 253

Seite

KURT WEILL: Über den gestischen Charakter der Musik 419
ADOLF WEISSMANN: Das internationale Musikfest in Siena 106
TH. W. WERNER: Schillers Gedicht »Sehnsucht« in Schuberts Kompositionen . . . 39
THEODOR WIESENGRUND-ADORNO: Schubert 1
— Zur Dreigroschenoper 424

MUSIKERZIEHUNG

Hans Albrecht: Schulungswoche für Privatmusiklehrer 278
Nadeschda Brjusowa: Organisationsplan der musikalischen Berufsbildung in SSSR 121
Arn. Drilsma: Het hedendaagsch Muziek-Onderwijs in Nederland 276
Hans Fischer: Die VII. Reichsschulmusikwoche in München. 277
— Gebrauchsmusik in der Schule 450
Otto Gombosi: Modern Zenei Nevelés Magyarországon 55
Else Pitsch: Wege einer neuen Musikerziehung. Grundsätzliches zur Erziehung der Kinder im musikalisch Schöpferischen 198
Eberhard Preußner: I. Kongreß für Chorgesangswesen 200
— Privatunterricht in der Musik. Ein neuer Preußischer Ministerialerlaß vom 8. Dezember 1928 355
Erich Steinhard: Staatliche Musikreformen in der Tschechoslowakei 199
Paul Weiß: Über Automatismen in der Technik 57

MECHANISCHE MUSIK

Cora Auerbach: Der Pantophone-Apparat. Das neue Grammophon mit elektrischer Lautverstärkung 359
Robert Beyer: Zur Frage der elektrischen Tonerzeugung (nach Art der Thereminschen Apparatur) 358
Hanns Gutman: Aussichten des Tonfilms 123
Alois Hàba: Flügel und Klavier der Vierteltonmusik. 201
A. Lion: Die technischen Grundlagen von Theremins Ätherwellenmusik 357
Das Klavier als Gebrauchsinstrument. Eine Rundfrage 452

Neue Schallplatten 58. 125. 202. 279. 360. 454
Echo der Zeitschriften 60. 126. 203. 281. 361. 456
Kritik: Bücher und Musikalien 49. 130. 208. 289. 365. 460
Anmerkungen zu unseren Beilagen. 48. 238. 397. 455
Zeitgeschichte 75. 154. 235. 316. 393. 475
Wichtige neue Musikalien und Bücher über Musik (mitgeteilt von Wilhelm Altmann) 79. 158. 239. 398. 479

MUSIKLEBEN

Seite

OPER:

Augsburg 66
Berlin 66. 146. 216. 296. 375. 466
Bern 67. 375
Bremen 146. 217. 375
Breslau 147. 376
Buenos Aires 218
Chicago-Ravinia 147
Danzig 377
Darmstadt. 296
Dortmund. 297. 377
Dresden. 219. 466
Duisburg 67. 219
Düsseldorf. . . . 220. 377. 467
Elberfeld 220
Essen. 297
Frankfurt a. M. . 220. 297. 468
Freiburg i. Br. 68
Genf 468
Graz 377
Hagen 377
Halle a. S. 298
Hamburg 148. 222. 298. 378. 468
Hannover 299
Kiel 378
Köln 68. 378. 469
Königsberg 299
Leipzig 299
Lemberg 148
Magdeburg 149. 300
Mannheim. 149. 222
Moskau 150
München 223. 301
München-Gladbach 223
Nürnberg 150. 223. 378
Paris 301. 469
Prag 379
Rostock. 379
Saarbrücken 69. 302

	Seite
Salzburg	70
Stuttgart	224. 380
Weimar	224. 380
Wien	224. 302. 380
Wiesbaden	225. 381
Zoppot	150

KONZERT:

	Seite
Antwerpen	71
Augsburg	71
Bamberg	304
Barmen-Elberfeld	304
Basel	226. 381
Berlin	151. 225. 303. 381. 470
Bern	382
Bochum	151
Bremen	152. 227. 382
Breslau	383
Buenos Aires	304. 470
Danzig	383
Darmstadt	227. 384
Dortmund	384
Dresden	228. 471
Duisburg	72. 306
Düsseldorf	228. 384. 471
Essen	385
Florenz	472
Frankfurt a. M.	229. 306. 385. 472
Freiburg i. Br.	72
Genf	308. 386
Graz	386
Halle a. S.	386
Hamburg	229. 308. 387. 473
Hannover	309
Kassel	309
Kiel	310
Köln	230. 387
Königsberg	310
Leipzig	230. 387. 473
Lemberg	73
Leningrad	388
Linz a. D.	73
London	231. 311
Lübeck	312
Magdeburg	388
Mailand	312
Mannheim	232
München	232. 313. 388. 474
Neapel	313
Nürnberg	73. 152. 233. 389
Paris	313. 390
Pforzheim	390
Prag	390
Salzburg	153
Stuttgart	153. 474
Turin	74. 314
Weimar	314
Wien	233. 314. 392
Wiesbaden	234. 392

BILDER — FAKSIMILES — VERSCHIEDENES — NOTEN

PORTRÄTE

Benatzky, Ralph. Karikatur von B. F. Dolbin . . . Heft 6
Caruso, Enrico. Zwei Selbstkarikaturen . . Heft 3
Holländer, Friedrich. Karikatur von B. F. Dolbin . . . Heft 6
Liszt, Franz. Bildnis aus dem letzten Lebensjahr (1886). Gemälde von Sally v. Kügelgen . . . Heft 5
Schmidt-Gentner, Will. Karikatur von B. F. Dolbin . . . Heft 6
Schubert, Franz, Silhouette von 1817. Zeichner unbekannt . . . Heft 1
Schubert, Franz. Nach dem Ölgemälde von Joseph Mähler (1827?) . . . Heft 1
Schubert, Franz. Kopf von M. v. Schwind, 1870 auf Gips gezeichnet . . . Heft 1
Schubert, Franz. Studie von Edmund Schröder (1927) . . . Heft 1
Schubert, Franz. Plakette von 1928. Modelleur: Eduard Hanisch . . . Heft 1
Whiteman, Paul. Karikatur von B. F. Dolbin . . . Heft 6

FAKSIMILES

Brahms, Johannes: Die erste Seite der Solostimme des Violinkonzerts . . . Heft 2
Joseph Haydn: Kanon (Vorder- und Rückseite) . . . Heft 4
Liszt, Franz: Eine Manuskriptseite aus der Spanischen Rhapsodie . . . Heft 5
Schubert, Franz: Brief an Franz Selliers de Moranville aus Graz, den 19. September 1827 . . . Heft 1
Schubert, Franz: Das Trio aus dem bisher unveröffentlichten Scherzo der Klaviersonate e-moll (Juni 1817) . . . Heft 1
Schubert, Franz: Die erste Seite des bisher unbekannt gebliebenen Partiturentwurfs zum »Gesang der Geister über den Wassern« (Dezember 1820) . . . Heft 1
Schubert, Franz: Todesmusik. Titel des Gedichtes von Franz v. Schober, eigenhändig geschrieben von Franz Schubert . . Heft 1

VERSCHIEDENES

Schuberts Schädel nach dem Zustand vom Jahre 1863 . . . Heft 1
Schubert-Denkmal in Jägerndorf (1927). Bildhauer: Paul Stadler . . . Heft 1
Schubert-Denkmal in Mähr.-Altstadt. Bildhauer: Paul Stadler . . . Heft 1
Schwind, Moritz v.: Sechs Titelzeichnungen zu Rossinischen und Auberschen Opern Heft 2
Vierteltonpiano von August Förster . . . Heft 3
Sechs Dekorationen zu Don Giovanni . . Heft 4
Böotische Bäckerei . . . Heft 6
Meistersingerserenade . . . Heft 6
Nachtmusik Leipziger Studenten . . . Heft 6
Reiserntefeier auf Java . . . Heft 6
Reisschälstampfen auf Madoera . . . Heft 6
Studentenmusik . . . Heft 6
Takt zum Traubenkeltern, Ägypten . . . Heft 6
Vier Karikaturen von B. F. Dolbin: Der Geigerprimas im Caféhaus: Etté. — Der musikalische Clown: Grock. — Typen aus einer Jazzband: Der Geiger; Der Saxophonbläser . . . Heft 6

NOTEN

Schubert, Franz: Scherzo aus der Klaviersonate e-moll (Juny 1817) . . . Heft 1
Altspanische Musik . . . Heft 5
Alte und neue Gebrauchsmusik . . . Heft 6
Musik von Kindern für Kinder . . . Heft 3

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. HALBJAHRSBAND DES XXI. JAHRGANGS DER MUSIK (1928/29)

Abel, K. Fr., 350.
Abele, Richard, 120.
Abendroth, Hermann, 117. 150. 230. 387.
Abraham, Otto, 247. 348.
Achscharumoff (russ. Dirigent) 115.
Ackermann, Hermann, 390.
Ader, Rose, 375.
Adler, Guido, 259.
Agricola, Joh. Friedrich, 91.
Aich, Priska, 224.
Akademischer Orchesterverein, Wien, 392.
Alaleona, Domenico, 397.
d'Albert, Eugen, 299.
Albert, Heinrich, 72. 407.
Albrecht, M., 72.
Albrechtsberger, Georg, 253.
Alfano, Franco, 111. 314.
d'Alheim, Olenine, 390.
Aljabieff (russ. Komponist), 113.
Allard (Opernsänger, Paris), 302.
Alpaerts, Flor, 71.
Altmann, Heinrich, 377.
Altmann, Wilhelm, 34.
Alwin, Hans, 390.
Amar-Quartett, 313.
Ambrosius, Hermann, 386.
Anday, Rosette, 151. 229. 390.
Andreae, Volkmar, 308. 386.
Andreasson, Gösta, 228.
Andrésen, Ivar, 467.
D'Annunzio, Gabriele, 108.
Anric-Denzler, Idalice, 468.
Ansermet, Ernest, 308. 386.
Apony, Gräfin, 28.
Aragon, Louis, 1.
Aravantinos, Panos, 259. 298. 300.
Arbeitsgemeinschaft für neue Musik, Freiburg i. Br., 72.
Arbter, Alfred v., 313.
Ari, Carina, 469.
Aristoxenos, 347.
Arntzenius, L. M. G., 234.
Arrau, Claudio, 304. 382. 472.
Ärztechor, Berlin, 303.
Asociacion del Profesorado Orquestal, Buenos Aires, 305.
Atterberg, Kurt, 230. 378. 384.
Augusteo-Orchester, Rom, 313.
Bach, Carl Philipp Emanuel, 90. 93. 262.
Bach, Johann Sebastian, 73. 81ff. (Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke), 163. 164. 178. 184. 196. 332. 350. 407. 409. 410. 421.
Bach, Joseph, 67. 71.
Bach-Chor, Nürnberg, 74.
Bach-Verein, Düsseldorf, 385.
Bach-Verein, Leipzig, 230.
Backhaus, Wilhelm, 383.
Bahling, Hans, 149.
Baklanoff, George, 68.
Bakunin, Michail, 118.
Balakireff, M. A., 119.
Baldensperger, F., 30.
Bamberger, Carl, 296.
Band, Erich, 298. 386.
Bandler-Quartett, 387.
Bantock, Granvil, 311.
Barbedette, H., 22. 23.
Barbirolli, John, 311.
Barré, Kurt, 223, 301.
Barth, Josef, 32.
Barthel, Wolfgang v., 234.
Bartók, Béla, 56. 466. 473.
Bartoš, F., 391.
Bartsch, Rudolf Hans, 3.
Basler Gesangverein, 382.
Basler Kammerorchester, 382.
Battistini, Mattia, 239.
Bauer, Ernst, 468.
Bauer, M., 41.
Bauer, Wilhelm, 71.
Bauer-Ziech, Melanie, 158.
Bauernfeld, Eduard v., 441.
Baumann, Carl J., 479.
Baur, Erich vom, 304.
Baust, Peter, 67.
Bax, Arnold, 383.
Bayreuther Bund, 72.
BBC Symphony Orchestra, London, 231.
Beck, Konrad, 227.
Beck, Walther, 300. 301. 388.
Becker, C. H., 201. 356.
Becker, Willy, 376.
Becking, Gustav, 315.
Beethoven, Ludwig van, 1. 3. 7. 18. 39. 40. 113. 162. 180. 182. 183. 195—197. 263. 268. 269. 271. 421. 434.
Behr, Hermann, 383.
Bekker, Paul, 415. 441.
Bélanger, 25—27.
Belinskij, 118. 119.
Bender, Paul, 384.
Benedetti (Cellist), 390.
Benevoli, Orazio, 163. 407.
Bengson, Nessa, 379.
Benjamin, Artur, 384.
Benois, Nikolai, 218.
Benoit, Peter, 71.
Berber, Felix, 71.
Berberich, Ludwig, 232.
Berg, Alban, 470.
Berger, Erna, 467.
Bergmann, Hans, 224.
Bergmann-Reitz, Elsbeth, 314.
Beriza (Frau), Paris, 390. 412.
Berla, C., 227.
Berliner Sinfonieorchester, 151. 303. 381.
Berlioz, Hector, 23. 176. 183.
Bermudo, Juan, 327.
Bertram, Georg, 387.
Bertrand, 358.
Bertschmann, Albert, 227.
Besanzoni, Gabriele, 218.
Besseler, Heinrich, 404.
Beyer-Hané, Hermann, 227.
Bieber-Baumann, Hildegard, 220.
Binder, Fritz, 74. 152. 389.
Bindernagel, Gertrud, 149.
Bittner, Julius, 296.
Bizet, Georges, 191. 421.
Blaha, Grete, 298.
Blanchard, H., 27. 28.
Blanquart (Flötist), 390.
Blasel, Heinrich, 297.
Bläservereinigung der Berliner Staatsoper, 72.
Blaß, Arthur, 158.
Blättermann, Tilly, 297.
Blaze de Bury, Henri, 22. 25. 29. 30.
Blech, Leo, 216. 217. 306. 466.
Blechen, Karl, 257.
Blessinger, Karl, 404.

Bloch, Ernest, 110. 387.
Blum, Robert, 111.
Blume, Heinrich, 258.
Blüthner, Julius, 454.
Blüthner, Julius, Pianofortefabrik, 453.
Bochumer Bläservereinigung, 152.
Bockelmann, Rudolf, 222. 299. 309.
Bocklet, Heinrich, v. 36.
Bodin, Sophie, 26.
Boeckmann, v., 278.
Boelike, Lars, 146.
Bogaers, Karel, 71.
Böhm, Karl, 296. 384.
Böhmisches Streichquartett, 391.
Bohnke, Emil, 228. 387.
Bojanowski, Jerzy, 73. 148. 149.
Bokor, Judith, 72.
Börgesen, Hölger, 220.
Borodin, Alexander, 384.
Borowsky, Alexander, 226.
Bortkiewicz, Serge, 474.
Bosanquet, 346.
Bossi, Renzo, 217. 227.
Botkin, W. P., 118. 119.
Botstiber, Hugo, 251.
Bourdin (Opernsänger, Paris), 469.
Brahms, Johannes, 97. (B. und Joachim bei der Entstehung des Violin- und des Doppel-Konzertes von Johannes Brahms).
Brailowsky, Alexander, 385.
Branberger, Joh., 199.
Brandus, L., 27.
Branzell, Karin, 217.
Brard, Magda, 314.
Braun, C., 410.
Braun-Fernwald, Jella, 74.
Braunfels, Walter, 230. 234.
Brecher, Gustav, 230. 300. 387.
Brecht, Bert, 221. 418. 421.
Breithaupt, Rudolf Maria, 453.
Breitkopf & Härtel (Verlag, Leipzig), 14. 37. 93. 250—252. 254.
Bresser-Quartett, 384.
Breu, Simon, 277.
Bridge, Frank, 111.
British Broadcasting (Radio), 311.
Brock, R., 391.
Brockes, Barth. Heinrich, 252.
Brockhaus, Max, 231.
Brod, Max, 376.
Brömse-Schünemann (Sängerin), 391.
Brosa-Quartett, 111.
Bruckner, Anton, 37. 152. 269.
Bruger, Dagobert, 351.
Brügmann, Walter, 146. 216. 300.
Brumof, Hilde, 378.
Brun, Alphonse, 382.
Brun, Fritz, 308. 381. 382. 386.
Brunel, Raoul, 302.
Bruyn, W. van den, 227.
Bryan, Gordon, 232.
Bücken, Ernst, 315.
Bülow, Hans v., 115.
Bundi, Gian, 382.
Burg, Robert, 219.
Burgwinkel, Robert, 216.
Burian, E. F., 111.
Burkhardt, Eugenie, 151.
Burmester, Willy, 389.
Burrow, Gernot, 67.
Busch, Adolf, 228. 229. 232. 313. 381. 384.
Busch, Fritz, 228. 388. 467.
Busch, Heinrich, 478.
Busch, Hermann, 381.
Busch, Wilhelm, 227.
Busch-Quartett, 70. 227. 472.
Buschkötter, Wilhelm, 387.
Busoni, Ferruccio, 68.
Buxtehude, Ditrich, 312. 474.
Cabezón, Hernando de, 327.
Caccini, Giulio, 322.
Cäcilienverein, Bern, 382.
Cäcilien-Verein, Hamburg, 309.
Caland, Elisabeth, 478.
Calderon, 332.
Capet, Louis-Lucien, 397.
Carelli, Emma, 78.
Casella, Alfredo, 108. 231. 297. 314. 389.
Casimiri, Raffaele, 109.
Cassado, Gaspar, 304.
Castelnuovo, Tedesco, 314.
Castro, J. J., 471.
Cathedral Männerstimmenquartett, 311.
Cerone, Domenico Pietro, 325.
Cervantes, Miguel de, 321. 325. 327. 329. 331. 332.
Chabrier, Emanuel, 191.
Challier, Ernst, 263.
Champagne, Claude, 313.
Chopin, Frédéric, 277. 342.
Chor des Städtischen Konservatoriums, Nürnberg, 153.
Chorverein, Freiburg i. Br., 72.
Chorvereinigung des Gewandhauses, 230.
Chrysander, Friedrich, 82. 251. 252.
Cida-Lau, Fr., 73.
Cleve, Fanny, 300.
Closson, E., 30.
Colles, Henry, 22.
Colonne-Orchester, Paris, 390.
Combarieu, Jules, 244. 245.
Concerts Poulet, Paris, 313.
Cooper, Emil, 311.
Cortot, Alfred, 29. 308. 382.
Cramer, Johann Baptist, 277.
Crevenna, Hilda, 385.
Cui, Cäsar, 113.
Curzon, H. de, 22. 25. 27. 31.
Cuypers (Chordirigent, Amsterdam), 230.
Cywińska, J., 149.
Czerny, Karl, 28. 277.
Czubok, Engelbert, 377.
Dahms, Walter, 113.
Dandelot, A., 25.
Danela, Charles, 277.
Dargomyshskij, Alexander, 113.
Darrieux (Geiger), 390.
David, Hans, 307.
David, H. Th., 310.
Dawydoff, Albert, 71.
Daza, Esteban, 322. 323. 327.
Debussy, Claude, 162. 176. 342. 344.
Decsey, Ernst, 315.
Defauw (Dirigent), 312. 314.
Delius, Elisabeth, 67. 71.
Delune (Komponist), 390.
Demmer, Karl, 389.
Dent, Edward J., 112.
Denzler, Robert F., 216. 468.
Deri, Max, 266.
Deschamps, Emile, 27.
Dessauer, Josef, 22.
Deutsch, Otto Erich, 22. 24—27. 315.
Deutsche Akademie, Augsburg, 72.
Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, 24. 113. 258. 415.
Diabelli, Antonio, 263.
Diaghilew, Serge de, 469.
Diemen, Ursula van, 233.
Diener, H., 72.
Dieren, Bernard van, 311.
Dietz, Max, 78.
Dobay, F. v., 68.
Döbereiner, Christian, 74. 96. 97. 350. 351.
Döbereiner, Otto, 74. 389.
Doderet (franz. Komponist), 469.
Dohnanyi, Ernst v., 14. 387.
Dohrn, Georg, 383.
Domchor, Aachen, 230.
Domchor, Berlin, 303.
Domchor, Bremen, 152.
Domchor, Köln, 230.
Domchor, München, 232.
Dorner, Zdenko, 298.
Drach, Paul, 220.
Dramsch, Gustav, 298.
Dranischnikoff, Woldemar, 388.
Drausnick, M. (Chormeister), 304.
Dressel, Alfons, 223.
Dressel, Erwin, 68.
Dröll-Pfaff, Else, 67. 234.
Drost, Ferdinand, 380.
Drost, Hendrik, 224.
Drummer, Irma, 71.
Ducuing (Opernsängerin, Paris), 469.
Dülberg, Ewald, 412. 466.
Dumba, Nikolaus, 36.

Durigo, Ilona K., 382.
Easton, Florence, 147.
Ebel, Arnold, 228.
Ebers, Clara, 221. 296.
Eccard, Johannes, 407.
Eccarius, Heinz, 152.
Eckstein, Cläre, 296.
Edeler, Heinz, 377.
Ehlers, Alice, 226.
Elben, Gertrud, 233.
Elisabethenchor, Stuttgart, 233.
Ellger, Hilde, 228.
Elmendorff, Karl, 301.
Elschner, Walter, 478.
Elwart, A., 25.
Elzner, Marie, 68.
Enderlein, Erik, 151.
Enz, Anton, 233.
Erdmann, Eduard, 152.
Erdmannsdörfer, Max, 115.
Erhardt, Otto, 467.
Ernest, Jean, 375.
Espagne, Franz, 31. 34.
Esterházy, 252.
Evers, Wilhelm, 152.
Faesi (Schweizer Komponist), 69.
Falcon, Marie Cornelia, 25.
Falk, Helene, 469.
Falla, Manuel de, 110. 191. 389.
Fäßler (Architekt, Augsburg), 66.
Fauré, Gabriel, 469.
Fauth, Albert, 390.
Favre, Walter, 224.
Fehling, Jürgen, 466.
Fehsel, 201.
Feilitzsch, Karl v., 224. 378.
Felicani, Rodolfo, 227.
Feuermann, Emanuel, 72.
Fichtmüller, Hedwig, 223.
Fidesser, Hans, 296.
Filipello, Arnoldo, 375.
Findeisen, Nikolai, 158.
Finke, Fidelio, 391.
Fiorilli, Federigo, 277.
Fischer, Albert, 74. 228.
Fischer, Aloys, 277.
Fischer, Edwin, 71. 72. 232. 233. 308. 384. 389. 452.
Fischer, Karl, 380.
Fitelberg, Gregor, 471.
Fitzau, Fritz, 223.
Fleischer, Hans, 300.
Flerx, Josefa, 258.
Flesch, Ella, 223. 301.
Flesch, Karl, 309. 381.
Flohr, Hubert, 472.
Foglar, L., 28.
Foraz, de (Sängerin), 232.
Forbach, Moje, 466.
Forchhammer, Ejnar, 78.
Forkel, Johann Nikolaus, 91.
Formacher, Franzi, 390.
Förster, A., 28.
Förster, August, Pianofortefabrik, Löbau, 201.
Förster, Gerhard, 202.
Fortner, Wolfgang, 304.
Fortner-Halbaerth, Bella, 67.
Franceschi, Enrico de, 69.
Franco, R., 471.
Frank, Maurits, 391.
Frankenberger, Paul, 66. 71. 389.
Franz, Robert, 82.
Franz (Robert)-Singakademie, Halle a. S., 387.
Frenkel, Stefan, 110. 152. 228. 391.
Frey, Walter, 227.
Frey, Willy, 147. 377.
Freytag, Ludwig, 397.
Friant (Opernsänger, Paris), 469.
Friderich, Karl, 297. 377.
Fried, Oskar, 225. 314.
Friedlaender, Max, 31—33. 201. 315.
Friedmann, Ignaz, 381.
Fries, H. H., 407.
Frimmel, Theodor, 397.
Frischenschlager, Fridwig, 386.
Froberger, Johann Jacob, 409.
Frömbgen, Hanns, 377.
Fuentes, Jovita, 380.
Fuga (Komponist), 314.
Fuldauer, Lia, 381.
Furtwängler, Wilhelm, 222. 224. 225. 227. 230. 232. 302. 303. 304. 311. 470. 473.
Gagnebin, Henri, 308. 386.
Gahlenbeck, (Dirigent) 378.
Gál, Hans, 384.
Gall, Yvonne, 147.
Galli-Bibbiena, 258.
Galloppi, Salvatore, 78.
Galpern, Lasar, 469.
Garcia, Pauline, 26.
Gastambide, 469.
Gautier, Téophile, 190.
Gauverband der Arbeitergesangvereine, Graz, 386.
Geistfeld, 152.
Gelbtrunk, A., 152.
Gentner-Fischer, Elsa, 298.
Geraldi, 26.
Gerhardt, Elena, 226.
Gérold, Th., 31.
Gerson, Teresa, 377.
Gesellschaft für Kammermusik, 382.
Gesellschaft für Kammermusik, Basel, 227.
Gewandhaus-Quartett, 72. 387.
Giannini, Dusolina, 148. 299. 378. 472.
Gieseking, Walter, 72. 152. 225. 304. 386.
Gigli, Benjamin, 218.
Gil-Marchex, Henry, 304. 381.
Gillmann, Alexander, 220.
Gilroy, Frank, 375.
Gimpel, Bronislaw, 73.
Ginster, Ria, 72, 309.
Giskes, Walter, 297. 377.
Gläser, John, 298.
Glasunoff, Alexander, 390.
Gleboff, Igor, 113. 117. 118.
Gleißberg, Charlotte, 298.
Glinka, Michail, 113. 324.
Glossy, Karl, 32.
Gluck, Christoph Willibald, 259.
Godlewski, Willi, 150.
Goethe, Johann Wolfgang v., 9. 19. 30. 32—37. 46. 47.
Göhler, Georg, 387.
Goldbach, Eva, 68.
Goldschmidt, Berthold, 296. 473.
Goldschmied, Richard, 230.
Goossens, Leon, 231.
Gorter, Alberta, 298.
Goß, John, 311.
Graarud, Gunnar, 148. 222.
Grabert, Martin, 410.
Grabner, Hermann, 386.
Graener, Paul, 230. 471. 474.
Graeser, Wolfgang, 226. 307. 310. 388.
Graf, Herbert, 147. 376.
Grau, Leopold, 239.
Gregor, J., 258.
Greiner, Albert, 278.
Greve, Arnold, 151.
Grey, Madeleine, 111.
Griebel, August, 377.
Griesinger, Georg August, 250. 254.
Grillparzer, Franz, 32. 39.
Grocheo, Johannes de, 405.
Groenen, Josef, 469.
Großmann, Ferdinand, 392.
Grotrian-Steinweg, Pianofortefabrik, 453.
Grove, Sir George, 22. 31.
Grümmer, Paul, 229.
Grümmer, Wilhelm, 68.
Grünberg, Josef, 297.
Grunewald, Elisabeth, 298.
Grüters, Hugo, 78.
Gsell, Richard, 377.
Guardasoni, 256.
Guarnieri, Antonio, 74. 314.
Guerrero, Francisco, 323.
Guhrauer, 259.
Gui, Vittorio, 472, 473.
Guller, Youra, 381.
Gunderloh, B., 72. 73.
Günther, Karl, 148. 469.
Gurlitt, Wilibald, 474.
Gutheil-Schoder, Marie, 216.
Gutheim, Karlheinz, 377. 378.
Guttmann, Wilhelm, 146.
Haartman, de (Sängerin), 390.

Haas (Universitätsdozent), 315.
Haas, Joseph, 278.
Hába, Alois, 201.
Hába, Karel, 111. 201. 391.
Haberl, Benno, 314.
Haböck, Franz, 24.
Hahn, Adele, 74.
Hahn, Martin, 474.
Hallasch, Franz, 474.
Haller, Valentin, 67. 71. 72.
Hallis, Adolphe, 226.
Halm, August, 479.
Hamma, Emil, 320.
Hammes, Karl, 296. 468.
Händel, Georg Friedrich, 82. 84. 178. 249ff. (Der für die Sünden der Welt gemarterte Jesus). 407. 434. 469.
Hann, Georg, 301.
Hannß, Conrad, 309.
Hardörfer, Anton, 74.
Hartung, Hugo, 311.
Hasenmüller, J. (Bonn), 13.
Hauer, Josef Matthias, 384.
Haug, Hans, 227.
Hauk, Minnie, 478.
Hausegger, Sigmund v., 232. 313. 474.
Häusler, Carl, 67.
Hauß, Carl, 299. 378.
Havemann, Gustav, 472.
Haydn, Joseph, 82. 89. 196. 249ff. 253ff. (Unbekanntes Autograph eines Kanons von Joseph H.). 434.
Hecker, A., 73.
Heermann, Belli, 216.
Heger, Robert, 228. 233. 234. 303. 390. 392.
Heisler-Seng, Tempe, 320.
Heiß, Hermann, 228.
Helgers, Otto, 151.
Hellborn, Kreißle v., 22.
Heller, Stephen, 28.
Helling-Rosenthal, Ilse, 231.
Hellmüller, Erika, 382.
Helm, Anny, 468.
Henking, Bernhard, 388.
Hensel, Walter, 350. 410.
Herbert, Walter, 67. 375.
Herbing, Valentin, 263.
Herbst, Georg, 152.
Herder, Johann Gottfried, 259. 260.
Herlinger, Ruzena, 304.
Hermann, Carl, 474.
Hermann, Marion, 299.
Hemried, Robert, 228.
Herrmann, Hugo, 153.
Herrmann, Paul, 383.
Herstatt, Clara, 384.
Herzen, Alexander, 118.
Hesse, Max, Verlag, Berlin, 431.
Heyer, Erwin, 468.
Hezel, Erich, 378.
Hiel, Emmanuel, 71.
Hiller, Ferdinand, 22. 23.
Hindemith, Paul, 68. 110. 299. 300. 303. 313. 383. 385. 388. 389. 417.
Hinnenberg-Lefèbre, Margot, 232.
Hirschland, Heinz, 385.
Hirt, Fritz, 227.
Hirzel, Max, 219.
Hoboken, van, 315.
Hobohm, Joh., 71. 74.
Hochheim, Paul, 297.
Hoeffer, Paul, 472.
Hoerth, Franz Ludwig, 217.
Hoeßlin, Franz v., 306.
Hoff, Joh. Friedrich, 229.
Hoffmann, K., 391.
Hofmann, W., 379.
Hofmeister, Fr., 24.
Hofmüller, Max, 69. 378. 469.
Holenia, Hans, 386.
Holl, Karl, 306.
Holländischer musikpädagogischer Verband, 276.
Holle, Hugo, 384.
Höller, Valentin, 304.
Holmgren, Ingeborg, 147. 377.
Holst, Frida, 297.
Holtschneider, L., 384.
Hölty, Ludwig, 33.
Holy, Karl, 216.
Holzapfel, Anton, 32.
Honegger, Artur, 313. 384. 389. 474.
Hoppmann, Bert, 301.
Horenstein, Jascha, 73. 220. 377. 468. 470. 472.
Hornbostel, Erich M. v., 247. 348.
Horowitz, Wladimir, 72.
Hörth, Franz Ludwig, 375.
Hubay, Jenö v., 55.
Huber, Anton, 74.
Huber-Anderach, Th., 228.
Hübschmann, Werner, 474.
Hüe, Georges, 469.
Hullah, John, 55.
Humperdinck, Wolfram, 220.
Husler, Leo, 297.
Hussa, Maria, 222.
Huysmans, J. K., 242.
Iltz, Bruno, 220.
Industrie- und Kulturverein, Nürnberg, 389.
Inghelbrecht, Desiré, 388, 469.
Ingres, Jean, 24.
Internationale Gesellschaft fürneue Musik, 106.
Internationale Gesellschaft für neue Musik, Ortsgruppe Frankfurt a. M., 307.
Janáček, Leoš, 229. 231. 309.
Janssen, Herbert, 151.
Jemnitz, Alexander, 472. 473.
Jicha-Steinberg (Sängerin), 392.
Joachim, Joseph, 17. 97ff.
Jöde, Fritz, 267. 450.
Jokl, Fritzi, 301.
Jolles, Heinz, 229.
Jülich, Elsa, 146.
Junck-Bard, Maria, 377.
Jurgenson (Verlag, Moskau), 116.
Kabasta, Oswald, 377, 386.
Kägi, Walter, 227.
Kahl, Willi, 315.
Kahn, Robert, 433.
Kalbeck, Max, 100.
Kalischer, Alfred, 260.
Kalter, Sabine, 148. 378.
Kandl, Eduard, 468.
Karatygin, W. G., 117.
Kares, Milos, 376.
Kathammer, Walter, 298.
Kattnig, Rudolf, 392.
Kaufmann (Theaterdirektor, Bern), 67.
Kaufmann, Hans, 375.
Kaun, Hugo, 299.
Kayser, Hans, 185ff.
Keldorfer, Viktor, 234.
Kemp, Barbara, 217. 228. 298. 380.
Kempendahl, Erik, 377.
Kempfff, Wilhelm, 470.
Kentner, Ludwig, 226.
Kepler, Johannes, 187. 188.
Kern, Adele, 218.
Kern, G. J., 257.
Kern, Walter, 104.
Kerr, Alfred, 433.
Kerschensteiner, 198.
Kestenberg, Leo, 201. 451.
Keußler, Gerhard v., 91. 233. 309. 391.
Keyserling, Georg, 246. 247.
Kielmansegg, E. Graf v., 26.
Kielmansegg, Aloisia Gräfin, 26.
Kienzl, Adolf, 376.
G. Kiepenheuer, Verlag, Potsdam, 186.
Kiepura, Jean, 149. 385.
Kießling, W., 410.
Kindermann, Erasmus, 410.
Kindler, Frida, 311.
Kinsky, G., 27.
Kipnis, Alexander, 146. 219.
Kirbach, Hannah, 297.
Kircher, Athanasius, 243.
Kirchner, Hermann, 478.
Kirnberger, Johann Philipp, 262.
Kistemann, Alexander, 220.
Kiurina, Berta, 219.
Kleemann-Quartett, 233.
Kleiber, Erich, 226. 388. 391. 470.
Klein, Joseph, 71.

Klein, Walter, 233.
Klemperer, Otto, 117. 226. 230. 296. 383. 412. 466.
Kleppe-Schönfeld, Klara, 147.
Kletzki, Paul, 230.
Kloos, Max, 381.
Klopstock, Friedrich, 33.
Knappertsbusch, Hans, 223. 232. 313. 389. 474.
Knote, 71.
Kobald, Karl, 278.
Koch, Irene, 387.
Koch, Markus, 277.
Koenigsgarten, Hugo F., 224.
Koeßler, Hans, 55.
Kolessa, Lubka, 72. 73. 474.
Kolisch, Rudolf, 110.
Kolisch-Quartett, 111. 231. 473.
Kolisko, E., 379.
Kolniak, Angela, 219. 467.
Koltzoff, 118.
Költzsch, Hans, 14. 39. 315.
Konclfinger Lehrergesangverein, 382.
Konzertgesellschaft Alessandro Scarlatti, Neapel, 313.
Kool, Jaap, 296.
Korchinska, Marie, 383.
Körner, Walter, 74. 153. 233.
Kosman, Alexander, 385.
Kovács, Sándor, 55.
Kovács, Stefan, 381.
Krabbat, Max, 152.
Krasselt, Rudolf, 299. 309.
Kraus, Else C., 152.
Krauß, Clemens, 229. 298. 305. 380. 385. 468.
Kreisler, Fritz, 470.
Kreißig, M., 28.
Kreißle von Hellborn, Heinrich, 11. 23. 28. 29. 31.
Krejči, J., 391.
Kremer, Eduard, 67.
Kremer, Martin, 381.
Křenek, Ernst, 220. 226. 296. 298. 301. 315. 387. 417. 418. 472.
Krenn, Fritz, 66. 466.
Krettly-Quartett, 390.
Kretzschmar, Hermann, 82. 263. 404.
Kreutzer, Leonid, 453.
Křička, Jaroslav, 391.
Krieger, Joh. Philipp, 409.
Kroemer, Hugo, 386.
Kröller, Heinrich, 301.
Kruse, Heinrich, 309.
Kubin, R., 201.
Küffner, A., 304.
Kühn, Walter, 278.
Kulenkampff, Georg, 228. 230.
Kun, Cornelius, 377, 383.
Kunwald, Ernst, 151. 303. 381.
Kupelwieser, Loepold, 441.
Küper, Betty, 377.
Kurth, Ernst, 265. 267. 342. 382.
Kutzschbach, Hermann, 219.
Laber, Heinrich, 306.
Lachner, Franz, 441.
Ladwig, Werner, 299.
Lafon (Opernsänger, Paris), 469.
Lalewicz, Georg v., 471.
La-Mara (Marie Lipsius), 115.
Lamoureux-Orchester, Paris, 390.
Land, Emmy, 148.
Landowska, Wanda, 110.
Landsberg, L., 33.
Langenschwartz, M. L., 23.
Langer, Jos., 391.
Lanner, Joseph, 441.
Larmanjat (Komponist), 390.
Larsen-Todsen, Nanny, 469.
Laub, Ferdinand, 116.
Laubenthal, Rudolf, 216.
Laucherchor, Nürnberg, 389.
Lauer, 263.
Laugs, Robert, 310.
Laura, Di, 74.
Lautenschläger, Carl, 258.
Lechthaler, 71.
Leden, Chr., 243.
Lederer, Felix, 69. 306.
Legal, Ernst, 66.
Legband, Paul, 223.
Legouvé, E., 23. 25. 27. 29.
Lehmann, Lotte, 68. 299. 375.
Lehmann, R., 26.
Lehrer, Josef, 148.
Lehrergesangverein, Danzig, 384.
Lehrergesangverein, Hamburg, 308.
Lehrergesangverein, Nürnberg, 74. 152. 233. 389.
Leider, Frieda, 217.
Leipziger Sinfonieorchester, 151.
Leistner, Albrecht, 230.
Lemacher, Heinrich, 230.
Lemheny, Therese v., 78.
Lenbach, Agnes, 311.
Lenzberg, Annemarie, 384.
Lenzewski, Gustav, 478.
Leonard, Lotte, 72. 309.
Leonhardt, Carl, 153. 224.
Leontjew, Sascha, 303.
Lermontoff, 117.
Lert, Ernst, 70. 216.
Lert, Richard, 147. 258. 383.
Leschetizkaja (russ. Sängerin), 116.
Leschetizky, Alexander, 230. 297.
Leska, H., 73.
Lessig, Lothar, 297.
Lessing, Gotthold Ephraim, 259ff. (L.'s Verhältnis zur Musik).
Levetzow, Karl M. v., 299.
Levy, 116.
Lhévinne, Josef, 226.
Liä-Dsi, 245.
Liebenberg, Eva, 384.
Liebermann, Meta, 68.
Liebl, E., 379.
Liederkranz, Darmstadt, 384.
Liedertafel, Bern, 382.
Liederzweig, Darmstadt, 384.
Lindberg, Paula, 309.
Lindemann, E., 68. 72.
Lindström, Carl, A.-G., Berlin, 359.
Linnebach, Adolf, 67. 223. 301.
Linz, Martha, 382.
Liszt, Franz, 22. 23. 28. 37. 113. 176. 341ff. (L. als Vorläufer des musikalischen Impressionismus). 441.
Litzmann, B., 28.
Ljungberg, Göta, 151.
Loeltgen, Adolf, 149.
Löffel, Felix, 67.
Löffler, Eduard, 146.
Lohfing, Max, 299.
Lohmann, Albert, 377.
Lorenz, Max, 219. 467.
Lorenzi, Paul, 377.
Lothar, Mark, 224.
Lotti, Antonio, 163.
Louis, N., 28.
Luart (Opernsängerin, Paris), 469.
Lucon, Arturo, 69.
Luger, Suze, 71.
Luib, Ferdinand, 32.
Lußmann, Adolf, 299.
Macudzinsky, Rudolf, 313.
Madrigalchor der Matthäuskirche, München, 474.
Mager, Jörg, 228.
Mahler, Gustav, 424.
Mahnke, Adolf, 467.
Maicen, Marian, 298.
Mair, Franz, 28.
Makoushina, 311.
Malherbe, Charles, 35. 36.
Malipiero, G. Francesco, 108. 222.
Malkin, Beata, 146.
Malko, Nikolaj, 117. 388.
Mandyczewski, Eusebius, 32. 34. 41. 315.
Mang, Xaver, 224. 314.
Mangeotsches Streichquartett, 311.
Mangiagalli, Pick, 314.
Männerchor, Bern, 382.
Männergesangverein, Dortmund, 384.
Männergesangverein, Graz, 386.
Mariana (Pater), 330.
Marienhagen, Otto, 78.
Marik, Irene de, 232.
Marinuzzi (Dirigent), 74.
Marowski, Herm., 151.
Marpurg, Friedrich Wilhelm, 261. 262.
Marteau, Henri, 385.

Martenot, 233.
Martin, Frank, 386.
Martin, Karl Heinz, 296. 375.
Martin, Wolfgang, 221.
Martin-Bößnicker (Opernsängerin), 221.
Martinuß, Bohuslaw, 110.
Marx, Joseph, 313. 386.
Marx, Karl, 228.
Massarani, Renzo, 296.
Massine, Léonide, 469.
Masson (Dirigent, Paris), 302.
Matthaei, Karl, 307. 308.
Mattheson, Johann, 252.
Matthison, Friedrich, 33.
Maurach, Johannes, 150.
Maxton, Willy, 312.
Mayr, Richard, 68.
Mayrhofer, Johann, 9.
Mechlenburg, Fritz, 220.
Meckbach, W., 310.
Medtner, N., 311.
Meisel, E., 448.
Melchior, Lauritz, 217. 378.
Mendelssohn, Arnold, 228.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 83. 261. 328.
Mendicini-Pasetti, Anna Maria, 109.
Mengelberg, Willem, 276.
Menzen, Jacobus, 384.
Méquillet (franz. Sängerin), 23. 25.
Mercator, 346.
Merker, Kurt, 389.
Mersenne, Marin, 326.
Mersmann, Hans, 450.
Merz, Hermann, 150.
Michaelschor, Hamburg, 229. 303.
Michl-Quartett, 386.
Milán, Luis, 327.
Minguet, Pablo, 326.
Mittermayr, 258.
Mittmann, L., 152.
Mjaskowskij, Nikolai J., 309. 384.
Molinari, Bernardo, 109. 313.
Möllendorf, Willi v., 228.
Möller, Carl, 302.
Momberg, Carl, 298.
Monteux, Pierre, 276.
Monteverdi, Claudio, 91.
Montgolfier, Gräfin, 23.
Moog, Willy, 297.
Moos, Paul, 261. 262.
Mordo, Renato, 296.
Morena, 442.
Mörike, Eduard, 390. 471.
Morini, Erika, 72. 229. 384. 387.
Morpurgo, A., 471.
Moser, Franz, 387.
Moser, Hans Joachim, 201. 228. 278.
Mottl, Felix, 17.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 4. 18. 21. 38. 39. 68. 182. 183. 193. 194. 196. 251. 253. 256ff. (Dekorationen zu Don Giovanni). 406. 411. 421.
Mozart-Verein, Darmstadt, 384.
Mozarteum, Salzburg, 253.
Mraczek, Joseph Gustav, 302.
Mraczek, Karl, 320.
Muck, Karl, 229. 308. 387. 473.
Muckle, May, 232.
Müller, Adolf, 410.
Müller, Daniel, 302.
Müller, E. Jos., 279.
Müller, Maria, 216. 375.
Müller-Reichel, Th., 381.
Müller-Scherchen, Gerda, 311.
Münch, Armin, 223.
Münch, Hans, 382.
Münch, Martin, 220.
Münchener Bach-Verein, 389.
Münchner, Anny, 148.
Müngersdorf, 201.
Munter, Friedrich, 388. 474.
Münzer, G., 410.
Münzer, Leopold, 73.
Murciano, Francisco Rodriguez, 324.
Muselli, Else, 297.
Musikalische Akademie, München, 232. 474.
Musil, Franz, 67.
Mutzenbecher, Hans Esdras, 221.
Mysz-Gmeiner, Lula, 226. 308.
Nadoleczny, 277.
Nasoni, Angelo, 320.
Nef, Albert, 67. 375.
Neher, Kaspar, 378.
Neiendorff, Emmy, 233.
Neitzer, Lilly, 301.
Nemeth, Maria G., 68.
Nettesheim, Constance, 468.
Neue Bach-Gesellschaft, 82.
Neumann, Karl August, 300.
Neumeyer, Fritz, 73.
Newton, 185.
Ney, Elly, 384.
Neyses, Joseph, 385.
Nick, Edmund, 383.
Nick-Jaenicke, Käte, 383.
Nicklaß-Kempner, Selma, 397.
Nicolai, Otto, 261.
Nicolini, Bruno, 67.
Niebauer, Max, 320.
Niecks, Fr., 23.
Niedecken-Gebhardt, Hanns, 69. 468.
Niemeyer, Hermann, 383.
Niggemeier, Heinrich, 298.
Nikolaus I., 119.
Nilius, Rudolf, 314.
Nissen, Hanns Hermann, 223. 227.
Nissen-Saloman (russ. Sängerin), 116.
Nitzsche, 231.
Nobbe, Ernst, 380.
Noeßler, Eduard, 152. 227.
Nothnagel, August, 304.
Nottebohm, Gustav, 27. 31. 34.
Nourrit, Adolphe, 22. 23. 24. 25. 26. 31.
Novák, St., 392.
Novak, Wenzel, 158.
Nürnberger Madrigalchor, 74.
Nürnberger Streichquartett, 233.
Ochs, Siegfried, 478.
Odojewskij, W. F., 117. 118.
Oehl, August, 474.
Oehmann, Carl Martin, 146. 217. 375.
Oertelt, Heinz, 297.
Offenbach, Jacques, 421.
Ogarev, N. P., 118.
Ohms, Elisabeth, 223.
Oistrach, D., 388.
Olszewska, Maria, 68. 218.
Onegin, Sigrid, 72. 146.
Orannskij, Ssergei, 150.
Orchestre philharmonique de Paris, 313.
Orchestre Romand, Genf, 468.
Ordóñez, Pedro, 323.
Orel, Alfred, 315.
Orff, Carl, 389.
Orloff, Nikolai, 304.
Orlow, M., 73.
Orthmann, Erich, 149. 232.
d'Ortigue, Joseph, 26. 29.
Osborn, Franz, 110. 391.
Ostrčil, Otokar, 379.
Othmair, Caspar, 409.
Pacetti, Iva, 69.
Paepke, Otto, 71.
Paepke-Quartett, 71.
Paesiello, Giovanni, 253.
Paganini, Niccolo, 441.
Palestrina, Giovanni Pierluigi, 164.
Palet (Opernsänger), 69.
Panizza (Dirigent), 74.
Pankok, Bernhard, 224.
Panofka, Heinrich, 29.
Papandopulo, Boris, 314.
Papst, Eugen, 229. 308. 387. 473.
Pareja, Ramos de, 245.
Parravicini, Camillo, 218.
Pazetti, Leo, 223. 259. 301.
Pasterwitz, P. Georgius, 253.
Patzak, Julius, 223. 301.
Pauer, Max, 382.
Paul, Cedar, 314.
Pauli, Arnold, 382.
Paulig, Hans, 384.
Pauly, Georg, 218.
Pauly-Dreesen, Rose, 66.
Paumgartner, Bernhard, 70.
Pedrell, Felipe, 323. 324.

Peeters, Emil, 152.
Pembaur, Joseph, 16. 232.
Peri, Jacopo, 322.
Perkowicz, M., 148.
Perlmuter, Vlado, 308.
Perrachio, L., 74.
Peters, Guido, 386.
Petri, Egon, 73.
Petrucci, Ottaviano dei, 321.
Pezel, Johann, 410.
Pfarrcäcilienverein, Bern, 382.
Pfitzner, Hans, 67. 71. 228. 233.
Philharmonischer Chor, Prag, 391.
Philharmonischer Verein, Nürnberg, 152. 233.
Philharmonisches Orchester, Berlin, 227. 311.
Philharmonisches Orchester, Dresden, 390.
Philharmonisches Orchester, München, 232. 474.
Philharmonisches Orchester, Wien, 315.
Philipp II., 331.
Philippi, Maria, 309.
Pian, Anton de, 258.
Piantoni, Louis, 386.
Piatigorsky, Gregor, 304.
Piechler, Arthur, 71.
Pierangeli (Geiger), 472.
Pierné, Gabriel, 390.
Pijper, Willem, 234.
Pirchan, Emil, 217.
Pistor, Gotthelf, 301.
Piticchio, Francesco, 253.
Pitteroff, Matthäus, 150.
Pizzetti, Ildebrando, 148. 218.
Plaschke, Friedrich, 151. 467.
Plattówna, F., 148.
Ployer, Babette, 253. 254.
Ployer, Franziskus Kajetan von, 253.
Pollain, Fernand, 308.
Pollak, Egon, 218. 222. 298. 469.
Pölzer, Julius, 147.
Pölzig, 259.
Pomeranc, J., 152.
Ponc, M., 201.
Portner, Anita, 74. 233.
Poulet, Gaston, 305.
Praetorius, Ernst, 224. 314.
Preußner, Eberhard, 451.
Prévot-Colon (franz. Sängerin), 26.
Prieger, Erich, 14.
Prieger, Hella, 14.
Prilipp (franz. Verleger), 27.
Principe, Remy, 74.
Prins, Henry, 383.
Prisca-Quartett, 72.
Privatmusikverein, Nürnberg, 152. 233.
Prjanischnikoff (russ. Sänger), 116.
»Pro-Arte«-Quartett, 390.
Prod'homme, J. G., 31.
Prohaska, Karl, 229.
Prokofieff, Sergei, 68. 72. 300.
Prüfer, Arthur, 259.
Ptonski, E., 148.
Puget, Loisa, 22.
Pujman, F., 379.
Pütz, Berthold, 468.
Pythagoras, 186.
Quaglio, Angelo, 257.
Quaglio, Eugen, 259.
Quaglio, Joseph, 256.
Quaglio, Simon, 258.
Quantz, Johann Joachim, 262.
Quator Romand, 386.
Quelle & Meyer, Verlag, Leipzig, 201. 416. 451.
Quicherat, L., 22. 23. 24. 25. 31.
Quis, Helene, 67.
Raabe, Peter, 388.
Rabenalt, Arthur Maria, 297.
Rachlin, Esra, 229.
Rachmaninoff, Serge, 303.
Rahlwes, A., 387.
Raimondi, Ignazio, 162.
Rajdl, Maria, 467.
Ramann, L., 23. 28.
Ramberg, Johann Heinrich, 258.
Ramin, Günther, 74. 226. 231. 309.
Ramms, Heinrich, 379.
Ramuz, C. F., 301. 418.
Ranczak, Hildegard, 223. 301.
Raphael, Günther, 231. 307. 309. 388.
Rathaus, Karol, 392.
Ratkowskij (russ. Bassist), 116.
Ravel, Maurice, 110. 229. 232.
Reger, Max, 180.
Rehkemper, Heinrich, 232. 301.
Reiche, Gottfried, 410.
Reichhardt, W., 474.
Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, 227.
Rein, Walter, 314.
Reinach, Théodore, 320.
Reinhardt, Delia, 375.
Reinmar, Hans, 217. 375.
Reißmann, August, 31. 33. 34.
Reitz-Quartett, 314.
Rellstab, Friedrich, 83.
Rémond, Fritz, 69.
Renker, Gustav, 382.
Renner, Willy, 229.
Reschofsky, Alexander, 56.
Respighi, Ottorini, 108. 309. 392.
Rethberg, Elisabeth, 147.
Reusner, Esaias, 409.
Reuter, Florizel v., 72.
Reutter, Hermann, 304. 377.
Reznicek, E. N. v., 388.
Richault, 25—28.
Richter, Christa, 392.
Richter, Hans, 115.
Richter, Richard, 381.
Ricordi (Musikverlag, Mailand), 24.
Riemann, Hugo, 259.
Riesemann, Oskar v., 324.
Rimskij-Korssakoff, Nikolai, 119. 469.
Ritter-Ciampi, Anna, 304.
Rivier, J. (Komponist), 390.
Rochlitz, Johann Friedrich, 251.
Roda, Cecilio de, 322.
Rode, Wilhelm, 375.
Rodin, Auguste, 247.
Roessert, Hanns, 298.
Roffmann, Ludwig, 468.
Röhler, R., 73.
Rolland, Romain, 31.
Roller, Alfred, 225. 259.
Romanoff, Boris, 471.
Röntgen, Johannes, 233.
Ropartz, Gui, 390.
Rosanska, Josefa, 110.
Rorich, Karl, 233.
Rosé-Quartett, 382.
Roselius, Ludwig, 297. 376.
Rosenstock, Joseph, 225. 381. 392.
Rosenthal, Moritz, 226.
Rosenthal, Wolfgang, 231. 309.
Rösler-Keuschnigg, Maria, 224.
Rossini, Gioacchino, 120.
Roters, Ernst, 228.
Roth-Kastner, P. (Pianistin), 72.
Rubinstein, Anton, 115—117.
Rubinstein, Arthur, 73. 305.
Rubinstein, Ida, 390. 469.
Rubinstein, Nikolaj, 116.
Rückert, Friedrich, 161.
Rudersdorff, Hermine, 25.
Sabata, Da (Dirigent), 314.
Sacchetti, L. A., 115.
Sacher, Paul, 227. 382.
Sachs, Curt, 243. 429.
Sachse, Hans, 313.
Sachse, Leopold, 222. 298. 468.
Sachsse, Hans, 228.
Saldoni, Baldasar, 323.
Salecki (Tenorist), 467.
Salimbene, Adam v., 406.
Salinas, Francisco, 327.
Salis, Joh. Gaudenz, 33.
Sandberger, Adolf, 40.
Santo-Mango, N. di, 24.
Sanz, Gregorio, 327. 331.
Sarobe, Celestino, 304.
Sauer & Leidesdorf, 120.
Saugeaut, Henri, 469.
Schalit, Heinrich, 389. 471.
Schalk, Franz, 68. 314. 315. 391.
Scharrer, August, 74. 153.
Schauß, Karl, 479.
Scheel, Rudolf, 380.
Scheffler, Siegfried, 228.
Scheibler, Ludwig, 37.
Scheidt, Robert vom, 221.

Schein, Johann Hermann, 410.
Scheinpflug, Paul, 72. 306.
Schellenberg, Arno, 468.
Schellenberg, Martha, 468.
Schenker, Heinrich, 267.
Scherchen, Hermann, 74. 229. 306—308. 310. 385. 386. 432. 473.
Schering, Arnold, 28. 82. 201.
Schick, Philippine, 389.
Schiller, Friedrich, 40. 45.
Schillings, Max v., 151.
Schipa, Tito, 74. 147.
Schipper, Emil, 219.
Schischiff (russ. Komponist), 150.
Schlageter, Alfred, 313.
Schlemmer, Oskar, 378. 467.
Schlesinger, M., 27.
Schlesinger, M. A. (Musikalienverlag, Paris), 28. 29. 30.
Schlesische Philharmonie, Breslau, 383.
Schleuning, Wilhelm, 300.
Schlick, Arnold, 345.
Schmalhausen, Lina, 158.
Schmeidel, Hermann v., 384. 391.
Schmid, H. K., 71.
Schmid, Willi, 309.
Schmid-Lindner, August, 232.
Schmidt, Erich, 32.
Schmidt, Franz, 315.
Schmidt, Livia, 224.
Schmidt-Isserstedt, Hans, 220. 223. 379.
Schmitt, Saladin, 67.
Schmitt-Walter, Karl, 297.
Schmitz, Paul, 301.
Schmügel, 263.
Schnabel, Artur, 117. 383.
Schneider, Arthur, 68.
Schneider, Constantin, 153.
Schneider, Max, 82. 309.
Schnitzler, Hubert, 279.
Schnurrbusch-Quartett, 384.
Schoeck, Othmar, 375.
Schöffler, Paul, 219.
Schola Cantorum, Amsterdam, 230.
Schönberg, Arnold, 303. 386. 418. 424. 473.
Schöne, Lotte, 296.
Schöne, Rudolf, 234.
Schönherr, Max, 386.
Schönlank, Bruno, 433.
Schopenhauer, Arthur, 260.
Schoppe, J., 258.
Schorr, Friedrich, 217. 375.
Schostakowitsch, Dimitrij, 392.
Schostakowitsch, Wladimir, 150.
B. Schott's Söhne, Mainz, 104.
Schramm, Friedrich, 220. 377. 468.
Schreiner, 442.
Schreker, Franz, 375. 413. 414.
Schröder, Felix, 384.
Schröder, Johannes, 220.
Schubert, Ferdinand, 13. 15. 33.
Schubert, Franz, 1ff. (Schubert) 13ff. (Scherzo aus der Klaviersonate e-moll [Juny 1817] von Franz Sch.). 17ff. (Der Sinfoniker Sch.). 22ff. (Sch.s Lieder in Frankreich bis 1840). 31ff. (Sch.s zwei Liederhefte für Goethe). 37ff. (Der letzte Sch.). 39ff. (Schillers Gedicht »Sehnsucht« in Sch.s Kompositionen). 46ff. (Ein unbekannt gebliebener Entwurf Sch.s). 113ff. (Sch. und Rußland). 164. 183. 194. 196. 308. 386. 388. 409. 441.
Schubert-Bund, Graz, 386.
Schubert-Bund, Wien, 234.
Schubert, Karl, 116.
Schüler, Hans, 299.
Schulhoff, Erwin, 389. 391.
Schultheiß, Alois, 301.
Schulz, A., 227.
Schulz-Dornburg, Marie, 66.
Schulz-Dornburg, Rudolf, 297.
Schum, Alexander, 67. 220.
Schumann, Elisabeth, 314.
Schumann, Georg, 225. 228.
Schumann, Klara, 28.
Schumann, Robert, 7. 28. 113. 115. 417.
Schünemann, Georg, 201. 278.
Schürer, Ernst, 304.
Schuricht, Karl, 234. 392. 473.
Schütze, Arno, 152.
Schwarz, Vera, 68.
Schweingruber, Ernst, 382.
Schweinsberg, Fritz, 146.
Schweitzer, Albert, 308. 384. 392.
Schwejda, W., 391.
Schwind, Moritz v., 119ff. (Sch. als Musikillustrator), 441.
Searchinger, Caesar, 443.
Sebastian, Georg, 146.
Sechter, Simon, 38.
Seidelmann, Helmut, 376.
Seiffert, Max, 82.
Seinemeyer, Meta, 219.
Sekles, Bernhard, 307. 384. 470.
Senn, Karl, 389.
Serena, Bianca, 69.
Serkin, Rudolf, 70. 151. 381.
Severing, Carl, 201.
Seydel, Karl, 469.
Shakespeare, William, 260.
Sibrée (Missionar), 243.
Sieben, Wilhelm, 377. 381. 384.
Sieck, Artur, 150.
Siegl, Otto, 389. 392.
Siegle, Hans, 379.
Simon, Hans, 228.
Sinfonieorchester, Frankfurt a. M., 232.
Singakademie, Hamburg, 309.
Singakademie, Königsberg, 311.
Singer, G., 379.
Singer, Kurt, 303.
Singverein, Graz, 386.
Sinnek, Hilde, 297.
Sinzheimer, Max, 232.
Sittard, Alfred, 229. 230. 303. 387.
Skrjabin, Alexander, 308.
Slater (Flötist), 232.
Slawensky, Jossip St., 470.
Slevogt, Max, 259.
Sliwinski, Josef, 73.
Sluys, To van der, 71.
Sobeka, 469.
Società di Concerti orchestrali, Neapel, 313.
Société des Concerts Jacques Iberts, Paris, 313.
Société musicale indépendante, Paris, 390.
Société philharmonique, Paris, 390.
Solty, Adam, 73.
Sonneck, O. G., 239.
Soot, Fritz, 151.
Sowilski, H. M., 73.
Spaun, Josef v., 32. 34. 37.
Specht, Richard, 441.
Spengel, Julius, 309.
Spiegel, Magda, 298.
Spilcker, Max, 300.
Spitta, Philipp, 86.
Spoël, Greta, 299.
Spohr, Hannah, 377.
Spohr, Ludwig, 441.
Spoliansky, 414.
Sseroff, Alexander, 113. 116.
Staatskapelle, Berlin, 470.
Stabile, Mariano, 69.
Stade, Friedrich, 196.
Stadelmann, Li, 71. 74. 309.
Stadler, Maximilian (Abt), 253.
Städtische Singschule, Augsburg, 278.
Städtische Singschule, Bochum, 152.
Städtisches Orchester, Graz, 386.
Staegemann, Waldemar, 219.
Stange, Paul, 384.
Stangenberg, Harry, 224. 380.
Stargardt, J. A., 36.
Stassoff, Wladimir, 113. 114. 115.
Stearns, Theodore, 467.
Stefan, Rudi, 68.
Steger, Emil, 479.
Steier, Harry, 219.
Stein, Erwin, 72.
Stein, Fritz, 310.
Stein, Richard H., 328.
Steinbach, Emil, 115.
Steinberg (Komponist), 388.
Steinberg, H. W., 379. 390. 392.
Steinway & Sons, Pianofortefabrik, 273. 454.

Stěpan, W., 392.
Stephan, Olly, 377.
Stephan, Rudi, 309.
Sterkscher Privatchor, Basel, 227.
Stern, Ernst, 216.
Stern, Jean, 296.
Stern, Walter, 227.
Steuermann, Ed., 232.
Stieber, Hans, 387.
Stieber, Paul, 74.
Stiegler, Adolf, 479.
Stockhausen, Julius, 25.
Stoepel, Fr., 27.
Stoll, Esther, 147.
Stolz (Flötist), 72.
Stolzenberg, Hertha, 299.
Storck, Karl, 259. 404.
Strasser, Stefan, 117.
Straub, Carla, 381.
Straub, Eugen, 381.
Straube, Karl, 82. 85. 230. 388.
Strauß, Johann (Vater), 441.
Strauß, Johann (Sohn), 441.
Strauß, L., 72.
Strauß, Richard, 182. 222. 234. 379. 385. 405. 413. 414.
Strawinskij, Igor, 112. 299. 300. 377. 385. 418. 426. 472.
Strehl, P., 68.
Streng, Emmy, 148.
Strnad, Oskar, 70. 259. 296.
Strohbach, Hans, 259.
Strüver, Paul, 306.
Suhrmann, Else, 312.
Suter, Hermann, 392.
Sutter-Kottlar, Beatrice, 218.
Swieten, Gottfried van, 251.
Szendy, Arpád v., 55.
Szenkar, Eugen, 68. 378. 469. 470.
Szigeti, Joseph, 72. 304.
Szymanowski, Karol, 219.
Takács, Jenö v., 227.
Talbot, Howard, 158.
Talich, Wenzel, 391.
Tappolet, Siegfried, 468.
Taube, Michael, 225. 303.
Tauber, Richard, 68.
Taubert, Ernst Eduard, 263.
Taubsches Kammerorchester, 384.
Taucher, Curt, 467.
Tauern, O. D., 243. 248.
Tavan, 442.
Telemann, Georg Philipp, 252.
Terpis, Max, 300.
Tervani, Irma, 467.
Theimer, Fritz, 150.
Theiner, Marianne, 391.
Theremin, Leo, 357. 358.
Thimus, Albert v., 188.
Thoman, Stefan, 55.
Thomas, Kurt, 231. 310.
Thomas, O., 410.
Tiessen, Heinz, 110.
Tilmant, Th., 26.
Toch, Ernst, 152. 222. 384.
Tommasini, Vincenzo, 111.
Toni (Dirigent), 74. 314.
Tonkünstlerbund, Frankfurt a. M., 385.
Tonkünstlerverein, Augsburg, 72.
Tornau, Ilse, 223.
Toscanini, Arturo, 312.
Tosi, Pierre Francesco, 91.
Tóth, Arpád v., 56.
Tramp, Inger v., 377.
Trapp, Max, 387.
Trautner, Friedrich Wilhelm, 474.
Treichler-Quartett, 152.
Trzcinski, Teofil, 148.
Tschaikowskij, Peter Iljitsch, 113. 114. 183.
Tschechischer Verein für moderne Musik, Prag, 391.
Tscherepnin, Alexander, 390.
Tscherepnin, Nikolaus, 390.
Tschörner, Olga, 222.
Tuldern, Louis van, 309.
Turczynski, J., 73.
Turnau, Joseph, 383.
Tutein, Karl, 67. 377.
Ueter, Karl, 73.
Ulbricht, Wilhelm, 231.
Unger, Karoline, 24.
Urbach, 442.
Urhan, Chr., 26. 28.
Ursuleac, Viorica, 221.
Uthmann, Gustav Adolf, 431.
Utz, Kurt, 391.
Vargo, Gustav, 296.
Varró, Grete, 56.
Vecsey, Franz v., 72.
Vehrke, Heinrich, 71.
Velluti, Giovanni Battista, 24.
Verband der Vereine holländischer Musiker, 276
Verband deutscher Pianofortefabriken, 454.
Verdi, Guiseppe, 441.
Verein für klassischen Chorgesang, Nürnberg, 389.
Verein holländischer Musiker, 276.
Vereinigung für kirchlichen Chorgesang, 312.
Vereinigung für zeitgenössische Musik, München, 233. 389.
Vessella, Alessandro, 478.
Viotti, Giovanni Battista, 102.
Visconti, Galeazzo, 406.
Vogel, Adolf, 300.
Vogeler (Spielleiter), 224.
Vogelhuber, Oskar, 277.
Vogl, J. M., 25.
Voigt, Woldemar, 94.
Volbach, 384.
Volkschor, Bochum, 152.
Volpi, Lauri, 218.
Vrieslander, Otto, 315.
Wach, Adolf, 223.
Wagenaar, Joh., 276.
Wagner, Erika, 72.
Wagner, Richard, 4. 7. 37. 92. 100. 113. 175. 177. 180. 182—184. 260. 342. 417. 441.
Waldburg, R. H., 377.
Walleck, Oskar, 297. 377.
Wallerstein, Lothar, 225. 298.
Walter, Bruno, 70. 216. 225. 231. 375. 387. 388. 466. 470. 473.
Walter, Hans J., 474.
Walter, Rose, 74. 311.
Waltershausen, H. W. v., 278. 389.
Walther, Johann, 167.
Walton, William, 112.
Wannenmacher, Johann, 409.
Wartel, Pierre François, 22.
Warth, Walther, 147.
Wassilenko, Ssergei, 150.
Weber, Ludwig, 220.
Weber, Max, 249.
Webern, Anton v., 110.
Weidemann (Frau), 279.
Weigl, Josef, 253.
Weill, Kurt, 216. 221. 380. 414. 418. 419. 426.
Weinberger, Jaromir, 376. 467.
Weinberger, Josef, 320.
Weinberger (Josef) & Hofbauer (Musikverlag, Wien), 35. 36.
Weingartner, Felix, 226. 308. 381.
Weisbach, Hans, 228. 384. 469. 472.
Weismann, Julius, 68. 73.
Weismann, K. A., 73.
Weiß, Lily, 385.
Weith, Leo, 147. 377.
Wellesz, Egon, 149.
Wendel, Ernst, 74. 227. 308. 382.
Wendling, Andrea, 474.
Wendling, Carl, 233.
Wendling-Quartett, 71.
Wenzl, Josef, 278.
Werbard-Poensgen, Mimi, 380.
Werckmeister, Andreas, 345. 346.
Werner, Edith, 146.
Wetz, 314.
Wetzel, K. F. G., 27.
Wetzelsberger, Bertil, 74. 150. 224. 233. 379.
Wetzler, Hermann Hans, 300. 473.
Wetzler, Lini, 300.
Weyer, Hilde, 382.
Weyrauch, A. H. v., 27.
Whistling, F. (Musikalienhändler, Leipzig), 13. 14. 15.
Wicke, Richard, 278.
Widmann, 67.
Wieck, Klara, 28.
Wieland, Christoph Martin, 260.
Wiener Kammerkonzertvereinigung, 313.

Wiener Philharmoniker, 70. 73.
Wiener Streichquartett, 382. 386.
Wieniawski, Henri, 441.
Wild, Friedrich, 478.
Wilden, Egon, 220.
Wildermann, Hans, 147.
Wildhagen, Erik, 301. 471.
Wilhelmi, Julius, 377.
Wilhelmj, August, 441.
Willaert, Adrian, 163.
Willi, Johannes, 228.
Windgassen, Fritz, 380.
Windsperger, Lothar, 303. 306.
Winternitz, Arnold, 387.
Winzheimer, 278.
Wirl, Erik, 66. 296.
Wirth, Friedrich, 383.
Witkowski, George, 386.
Witt (Opernsänger), 297.
Wittgenstein, Paul, 313. 389. 474.
Wladigerow, Pantscho, 71.
Wöbke, Ilse, 471.
Wolf, Fritz, 375.
Wolf, Hanns, 71.
Wolf, Hugo, 37. 175.
Wolf, Otto, 219.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 297. 299. 466.
Wolfes, Felix, 297.
Wolff, Albert, 308. 386. 469.
Wolff, Hanns, 71.
Wolff, Johannes, 34.
Wolff, Werner, 74. 225.
Wolfram, 82.
Wolfurt, Kurt v., 390.
Wörle, Willi, 377.
Wundt, Wilhelm, 268.
Zador, Desider, 151.
Zakin, A., 152.
Zaun, Fritz, 378.
Zecchi, Carlo, 305.
Zemlinsky, Alexander, 68. 110.
Zick, Magdalene, 312.
Zickler, Alice, 301.
Ziegler, Oscar, 70.
Zika-Quartett, 391.
Zilcher, Hermann, 71.
Zitek (Bassist), 217.
Zosel, Fritz, 300.
Zulauf, Ernst, 225.
Zumsteeg, Johann Rudolf, 42.
Zwißler, Karl Maria, 220.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Abert, Hermann: s. Gedenkschrift.
Achtélik, Josef: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. II. Teil. 290.
Andersen, Hedwig: s. Schlaffhorst.
Benz, Richard: Franz Schubert, der Vollender der deutschen Musik. 291.
Bericht über den Deutschen Kongreß für Kirchenmusik vom 19. bis 22. April 1927. Im Auftrag des Preuß. Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hrsg. von der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg. 368.
Biehle, Herbert: Schuberts Lieder als Gesangsproblem. 291.
— Schuberts Lieder in Kritik und Literatur. 291.
Blume, Friedrich: s. Gedenkschrift.
Boettcher, Hans: Beethoven als Liederkomponist. 365.
Caruso, Enrico: s. Hüfner-Berndt.
Damian, Franz Valentin: Franz Schuberts Liederkreis »Die schöne Müllerin«. 54.
Deutsch, Otto Erich s. Schubert, Franz.
Gedenkschrift für Hermann Abert. Von seinen Schülern. Hrsg. von Friedrich Blume. 209.
Goebel, Julius: s. Jahrbuch.
Groß, Felix: Die Wiedergeburt des Sehers. Wagners »Ring des Nibelungen« und »Parsifal« als eine neuerstandene mythische Weltreligion erläutert und gedeutet. 130.
Guilbert, Yvette: Lied meines Lebens. Erinnerungen. 138.
Günther, Felix: Schuberts Lied. 49.
Guttmann, Alfred: Wege und Ziele des Volksgesanges. 461.
Haas, Robert: Die Estensischen Musikalien. Thematisches Verzeichnis. 133.
Hoffmann, Hans: Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Philipp Emanuel Bach. 133.
Hüfner-Berndt: Die praktischen Winke Carusos an Hand von Schallplatten. 138.
185 Jahre Staatsoper. Festschrift hrsg. von Dr. Julius Kapp. 210.
Huschke, Konrad: Das Siebengestirn der großen Schubertschen Kammermusikwerke. 291.
Istel, Edgar: Bizet und »Carmen«. 134.
Jahrbuch der Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois. Hrsg. von Julius Goebel. 139.
Janetschek, Ottokar: Schuberts Lebensroman. 52.
Kapp, Julius: s. 185 Jahre Staatsoper.
Kobald, Karl: Franz Schubert und seine Zeit. 50.
— Der Meister des deutschen Liedes Franz Schubert. 52.
Költzsch, Hans: Schubert in seinen Klaviersonaten. 50.
Kreutzer, Leonid: Das normale Klavierpedal, vom akustischen und ästhetischen Standpunkt. 2. Auflage. 365.
Kugler, G.: Unterrichtsskizzen zum Schulgesang. 367.
Lafite, Carl: Das Schubert-Lied und seine Sänger. 51.
— s. a. Wolf, Artur.
Lerche, Julius: Das Wort zum Lied. II. Band. 139.
Mies, Paul: Schubert der Meister des Liedes. 52.
Moser, H. J.: Geschichte der deutschen Musik. Bd. 3; 2. durchgesehene Auflage. 365.
Müller, Erich H.: s. Simrock-Jahrbuch.
Müller-Blattau, J.: s. Rostocker Liederbuch.
Musikpädagogische Gegenwartsfragen: Eine Übersicht über die Musikpädagogik vom Kindergarten bis zur Hochschule. Vorträge der VI. Reichsschulmusikwoche in Dresden. 137.
Niggli, A.: Franz Schubert. Neue, revid. und ergänzte Ausgabe. 291.
Paumgartner, Bernhard: Die Schubertianer. 52.
Pestalozzi, August: Bewegungsphysiologische Voraussetzungen zur technischen Beherrschung der Musikinstrumente und des Gesanges, und der Weg, sie zu erreichen. Mit besonderer Berücksichtigung der Klaviertechnik. 136.
Pils, Carl G.: Repititorium und Leitfaden der Harmonielehre. 137.
Prunières, Henry: La vie et l'oeuvre de Claudio Monteverdi. 132.
Ranke, Friedrich: s. Rostocker Liederbuch.
Rieber, K. F.: Oberrheinische Meisterwerke der Kirchenmusik. 460.

Ritte, Theodor: Mein Fingersportsystem auf autosuggestiv-gymnastischer Grundlage nach Klavierhandschulungsmethode »Energetos-Ritte«. 366.
Rostocker Liederbuch: Neu hrsg. von Friedrich Ranke und J. Müller-Blattau. 290.
Schlaffhorst, Clara und Hedwig Andersen: Atmung und Stimme. Gesammelte Aufsätze und Vorträge. 139.
Schröder, Hans: Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig. 368.
Schubert, Franz: 31. I. 1797—19.XI. 1828. 291.
Schubert, Franz: Tagebuch. Faksimile der Originalhandschrift im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Mit einem Vorwort von Otto Erich Deutsch. 292.
Schubert, Franz, s. a. Benz.
— s. a. Biehle.
— s. Damian.
— s. a. Günther.
— s. a. Huschke.
— s. a. Janetschek.
— s. a. Kobald.
— s. a. Költzsch.
— s. a. Mies.
— s. a. Niggli.
— s. a. Paumgartner.
— s. a. Sittenberger.
— s. a. Stefan.
— s. a. Wickenhauser.
Schünemann, Georg: Geschichte der deutschen Schulmusik. 289.
Servières, Georges: La decoration artistique des buffets d'orgues. 460.
Simrock-Jahrbuch I. Hrsg. von Erich H. Müller. 291.
Sittenberger, Hans: Schubert. 52.
Stefan, Paul: Franz Schubert. 51.
Subirá, José: Una Opera española del siglo XVII. (Capitulo desglosado de libro: La Musica en la casa de Alba.) 130.
Wagner, Richard: s. Groß, Felix.
Weidle, Karl: Bauformen in der Musik. 208.
Wendel, Wilhelm: Grundlage des Schulmusikunterrichts. 210.
Werner, Th. W.: Musik in Frankreich. 209.
Westphal, Kurt: Die moderne Musik. 135.
Wickenhauser, Richard: Die Symphonien Franz Schuberts. 291.
Wolf, Artur: Gymnastik des Gesangsapparates. Der Weg zur Klangschönheit. Mit einem Geleitwort von Carl Lafite. 367.
Zenck, Hermann: Sixtus Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation. 461.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Albinoni, Tommaso: Zwei Kammersonaten für Violine mit beziffertem Baß op. 6. Hrsg. v. Walter Upmeyer. 292.
Alfano, Franco: 2. Streichquartett in C. 214.
Alte Kontratänze, übertragen von Georg Götsch und Rolf Gardiner. 293.
Alte weltliche Lieder für gemischte Stimmen. Hrsg. v. Fritz Jöde. 3. Teil des Chorbuchs für gemischte Stimmen. 294.
Altitalienische Klaviermusik bearbeitet von Arthur Piechler. 374.
Ambrosius, Hermann: Sonatine für Flöte und Klavier op. 63c. 145.
Bach, Johann Sebastian: Chaconne für zwei Violinen, Viola und Violoncelle bearbeitet von Albert Maria Herz. 143.
Baresel, Alfred: Instruktive Jazz-Etüden für Klavier. 463.
Beck, Conrad: Zwei Tanzstücke für Klavier. 463.
Beninger, Eduard: s. Schubert.
Böhme, Walther: Der Heiland. Volkstümliches Oratorium op. 50. 372.
Bortkiewicz, Serge: Ein Roman für Klavier (in acht Kapiteln) op. 35. 2 Hefte. 295.
Brahms, Johannes: Sonate für Klavier und Violoncello. Hrsg. von Julius Klengel. 141.
Brahms, Johannes: Sonaten für Klavier und Violine. Hrsg. von Artur Schnabel und Carl Flesch. 141.
— Zweites Streichsextett op. 36; Zweites Streichquintett op. 111. Revisionsausgabe v. Ossip Schnirlin. 141.
Bruckner, Anton: Sinfonie I—IX. Für zwei Klaviere zu vier Händen bearbeitet von Karl Grunsky. 140.
Buchmayer, Richard: Aus historischen Klavierkonzerten. Heft I—V. 141.
Busch, Adolf: Fünf Präludien und Fugen für 2 Violinen, Viola und Violoncell op. 36. 212.
— Hausmusik op. 26 Nr. 1. Erstes Duett für Violine und Klarinette. Nr. 2. Zweites Duett für Violine und Klarinette. Nr. 3. Deutsche Tänze für Klarinette, Violine und Violoncell. 212.
— Sonate c-moll für Pianoforte zu zwei Händen op. 25. 295.
Bush, Alan: Prelude and Fugue for Piano op. 9. 215.
Dohrn, Ellinor: s. Telemann.
Eccard, Johann: Geistliche Lieder zu fünf Stimmen. I. Teil. Hrsg. von Friedrich v. Baußnern. 143.
Engel, Hans: s. Fischer, Johann.
Fischer, Johann: Lustige Suiten und Tänze für drei Streichinstrumente einzeln oder chorisch besetzt. Hrsg. von Hans Engel. 465.
Fischer, Johann Kaspar Ferdinand: Festmusik für Streicher und Bläser (ad. lib.) aus dem »Journal du printemps« (1695). Eingerichtet von Hilmar Höckner. 465.
Flesch, Carl: s. Brahms.
Friedman, Ignaz: s. Paganini.
Gardiner, Rolf: s. Alte Kontratänze.
Glöder, Martin: s. Häßler.
Gordon, Jacob: Concerto for piano and orchestra (Arrangement for two pianos). 294.
Götsch, Georg: s. Alte Kontratänze.
Grabner, Hermann: Hymnus an den Wind. Kammerkantate op. 18. 372.
Greevy, Thomas Mc.: s. Lambert.
Grümmer, Paul: Viola da Gamba-Schule. 465.
Grunsky, Carl: s. Bruckner.
Halm, August: Leichte Klaviermusik. Zweites Heft. Drei Suiten für kleine Hände. 463.
Häßler, Johann Wilhelm: Zwei Sonaten für Klavier und Flöte oder Violine. Neuausgabe von Martin Glöder. 465.
Haydn, Michael: Divertimento D-dur für 2 Violinen, Viola und Baß, hrsg. v. Walter Upmeyer. 293.
Heller, Henryk: Lehre der Flageolettöne, Band 1—7. 374.
Herz, Albert Maria: s. Bach, J. S.
Höckner, Hilmar: s. Fischer, Johann Kaspar Ferdinand.

Huber, Walter Simon: s. Schütz, Heinrich.
Ireland, John: Sonatina for Piano. 145.
Jirak, K. B.: Sonate für Violine und Klavier op. 26. 373.
Jöde, Fritz: s. Alte weltliche Lieder.
— s. a. Volkstänze.
Keldorfer, Viktor: s. Schubert.
Keller, Hermann: s. Schule des klassischen Triospiels.
Kickstadt, Paul s. Volkstänze.
Kieslich, Bernhard: Deutsche geistliche Gesänge für das ganze Kirchenjahr. 373.
Klengel, Julius: s. Brahms.
Kletzki, Paul: Konzert für Violine und Orchester in G-dur, op. 19. 370.
Kralik, Heinrich: s. Schubert.
Křenek, Ernst: Drei Gesänge op. 56 Nr. 1—3, Bariton u. Klavier. 464.
— 11. Sonate op. 59. Piano solo. 462.
Kurth, Reinhold: Advents-Mysterium für gemischten Chor, Solostimmen, Orgel und Laute. 54.
Küster, Albert: s. Telemann.
Lambert, Constant: Pomona. A Ballet in one act. Theme by Thomas Mc. Greevy. 371.
Lendvai, Erwin: Greif-Zyklus op. 52. Lieder im Volkston für dreistimmigen Männerchor ohne Begleitung. 372.
Lopatnikoff, Nikolai: Sonatine für Klavier op. 7. 374.
Marteau, Henri: Sonata fantastica per il Violino solo op. 35. 373.
Martienssen, Franziska: s. Schubert.
Matthaei, Karl: s. Pachelbel.
Maurer, Erwin: Neue Violin-Schule. Heft 1 und 2. 145.
Medtner, N.: Zweite Sonate für Violine und Klavier op. 44. 373.
Mendelssohn, Arnold: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell op. 83. 213.
Messchaert, Johannes: s. Schubert.
Moser, Franz: Trio für zwei Oboen und englisch Horn oder zwei Violinen und Viola op. 38. 144.
Moser, Hans Joachim: Die Kantorei der Spätgotik. 369.
Musik der Zeit. Eine Sammlung zeitgenössischer Werke für Klavier, 5 Hefte. 462.
Noren, Heinrich: »Herbst«, drei Lieder nach Texten von Max Dauthendey für Alt oder Mezzosopran und Klavier. 215.
Pachelbel, Johann: Ausgewählte Orgelwerke, Band I, hrsg. von Karl Matthaei. 374.
Paganini: Trois Caprices. Transcription p. Violon et Piano par Ignaz Friedman. 373.
Piechler, Arthur s. Altitalienische Klaviermusik.
Raphael, Günter: Quintett in cis-moll für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 6. — Sonate c-moll für Bratsche allein op. 7 Nr. 1. — Sonate e-moll für Flöte und Klavier op. 8. 213.
— Quintett in fis-moll für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell op. 17. 370.
Reger, Max: Quartett, revidiert von Ossip Schnirlin op. 74. — Sextett revidiert von Adolf Busch op. 118. 295.
Rein, Walter: Musik zu einem Christgeburtspiel. 294.
Rocca, Lodovico: Canti spenti. 373.
Roters, Ernst: Klaviersuite Werk 17. 144.
Schmidt, Bernhard: s. Volkstänze.
Schnabel, Artur: s. Brahms.
Schnirlin, Ossip: s. Brahms.
— s. a. Reger.
Schubert, Franz: Sämtliche Männerchöre. Erste Gesamtausgabe in zwei Bänden hrsg. von Viktor Keldorfer. 53.
— Tänze, Werke für Klavier, Bd. 4. Neurevision von Eduard Beninger. 463.
Schuberts Lieder: Eine neue Auswahl in 2 Sammelbänden besorgt von Johannes Messchaert, hrsg. von Franziska Martienssen. 53.
Schuberts Liederzyklen: Die schöne Müllerin, Winterweise und Schwanengesang. Hrsg. u. eingeleitet von Heinrich Kralik. 54.
Schule des klassischen Triospiels: Fünfzehn Orgeltrios (1512—1916) hrsg. von Hermann Keller. 374.
Schulhoff, Erwin: Klaviersonate Nr. 2. 215.
Schütz, Heinrich: Historia der Auferstehung Jesu Christi. Hrsg. von Walter Simon Huber. 371.
Seiffert, Max: s. Telemann.
Siegl, Otto: Trio für Klavier, Violine und Violoncello op. 37; Divertimento für Streichtrio op. 44. 144.
Smyth, Ethel: Two Interlinked French »Folk-Melodies für Flöte, Oboe und Klavier«. — Variationen über »Bonny Sweet Robin« (Ophelias Lied) für dieselbe Besetzung. 214.
Telemann, Georg Philipp: Quartett in e-moll für Flöte, Violine, Violoncello und Basso continuo. Hrsg. v. Ellinor Dohrn. 293.
— Quartett in e-moll. Für Violine, Flöte, Violoncell obligat und Pianoforte bearbeitet von Max Seiffert. 213.
— Trio für Flöte, Oboe, Violoncell und Cembalo bearbeitet von Max Seiffert. 371.
— Zwölf Fantasien für die Geige allein. Hrsg. von Albert Küster. 293.
Tommasini, Vincenzo: 2. Streichquartett. 143.
Upmeyer, Walter: s. Albinoni.
— s. a. Haydn.
Volkstänze, hrsg. von Fritz Jöde unter Mitwirkung von Bernhard Schmidt und Paul Kickstadt. Gesamtausgabe der Partitur. I. Teil. 294.
Weill, Kurt: Die Dreigroschenoper. Einzelausgaben für Gesang und Klavier: Kanonensong, Barbara-Song, Ballade vom angenehmen Leben, Liebeslied; für Klavier zweihändig: Tango-Ballade. 464.
Whittaker, W. G.: Psalm 89 für gemischten Chor und Halbchor a cappella. 372.
Zilcher, Paul: Notenbuch für kleine Leute op. 236. 464.

(124)

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXI. JAHRGANG * HEFT 1



OKTOBER 1928

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT / STUTTGART

SCHUBERT

VON

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO

> Tout le corps inutile était envahi par la transparence. Peu à peu le corps se fit lumière. Le sang rayon. Les membres dans un geste incompréhensible se figèrent. Et l'homme ne fut plus qu'un signe entre les constellations.
>
> *Louis Aragon*

Wer die Schwelle zwischen den Todesjahren Beethovens und Schuberts überschreitet, den ergreift ein Schauer, wie ihn ähnlich empfinden mag einer, der aus rollendem, aufgestülptem, erkaltendem Krater ins schmerzhaft feine und weiß behangene Licht kommt und vor den Lavafiguren der schutzlos gebreiteten Höhe dunkler Pflanzengespinste gewahr wird, um endlich, nah dem Berg schon und dennoch weit über seinem Haupte, die ewigen Wolken in ihrer Bahn zu erkennen. Aus dem Abgrund betritt er die Landschaft, die jenen umgibt und seine bodenlose Tiefe einzig sichtbar macht, indem sie sie mit der gewaltigen Stille ihrer Lineatur umzieht und in Bereitschaft das Licht empfängt, dem blind zuvor die glühende Masse entgegenschlug. Mag immer Schuberts Musik nicht in sich selber die Macht des tätigen Willens enthalten, der vom Schwerpunkt der Beethovenschen Natur sich erhebt: die Schlünde und Schächte, die sie durchfurchen, leiten in die gleiche chthonische Tiefe, in der jener Wille seinen Ursprung hat, und machen ihr dämonisches Bild offenkundig, das die Tat der praktischen Vernunft je und je wieder zu meistern vermochte; die Sterne aber, die ihr sichtbar leuchten, sind die gleichen nach deren unerreichbarem Schein die eifernde Hand griff. So muß strengen Sinnes von Schuberts Landschaft die Rede sein. Nichts könnte gründlicher die Gehalte seiner Musik verfälschen, als der Versuch, ihn, da er sich schon einmal nicht wie Beethoven aus spontaner Einheit der Person verstehen läßt, als Persönlichkeit zu konstruieren, deren Idee, ein virtuelles Zentrum, die disparaten Züge ordnete. Je weiter vielmehr von solchem innermenschlichen Bezugspunkt die Züge der Schubertschen Musik sich entfernen, um so echter bewähren sie sich als Zeichen einer Intention, die allein sich durchsetzt über den Bruchstücken der trügenden Totalität des Menschen, wie er als selbstbestimmter Geist von sich aus bestehen möchte. Jeglicher idealistischen Synopsis ebensowohl wie der vorschnellen phänomenologischen Erforschung von »Sinneinheit« enthoben, geschlossenes System so wenig wie zweckvoll wachsende Blume, gibt Schuberts Musik den Schauplatz der Begegnung von Wahrheitscharakteren ab, die sie nicht erzeugt sondern empfängt und die nur empfangen von Menschen ausgesagt werden können. Es ist das freilich nicht so zu denken,

als sei der Anteil des personellen Komponierens in Schuberts Musik rundweg getilgt, und so sehr die landläufige Vorstellung die Realität verfehlt, Schubert habe, Lyriker seiner selbst, umstandslos und ohne Cäsur ausgedrückt, was er als psychologisch bestimmtes Wesen gerade eben fühlte, so irrig wäre eine Auffassung, die den Menschen Schubert aus seiner Musik streichen möchte und ihn, nach dem Muster der Bruckner-Phraseologie, zum Gefäß göttlicher Eingebungen oder vollends Offenbarungen machen; wie denn die Rede von künstlerischer Intuition, aus schlechter psychologischer Deutung des Produktionsprozesses und wahlloser Metaphysik des fertigen Gebildes trüb gemischt, echte Einsicht in Kunst stets nur versperrt. Beide Vorstellungen sind identisch eigentlich, obschon sie an der Oberfläche heftig kontrastieren, und mit der einen entfällt zugleich die andere. Beide wurzeln in einem falschen Begriff vom Lyrischen, das sie, der frevelnden Überhöhung von Kunst im neunzehnten Jahrhundert getreu, für Wirkliches nehmen; für Teilstück des wirklichen Menschen oder Splitter transzendenter Wirklichkeit, während als Kunst Lyrisches allein Bild des Wirklichen bleibt, darin bloß von anderen Bildern unterschieden, daß sein Erscheinen mit dem Einbruch des Wirklichen selber in seiner Möglichkeit verknüpft ist. Damit wird der Anteil des Subjektiven und Objektiven am Lyrischen, das Schuberts Landschaft ausmacht, neu bestimmt. Die lyrischen Gehalte werden nicht erzeugt: es sind die kleinsten Zellen der seienden Objektivität, als deren Bilder sie stehen, nachdem die großen Formen objektiven Bestandes in ihrem mythischen Recht längst verfielen. Diese Bilder indessen fallen nicht in die Seele des lyrisch geöffneten Menschen ein wie Strahlen ins Pflanzengewebe: nirgends sind Kunstwerke Geschöpfe. Sie werden vielmehr vom Menschen gleich Schießscheiben getroffen: wird die richtige Nummer erreicht, so schlagen sie um und lassen das Wirkliche selber durchscheinen. Die Kraft, die sie trifft, ist menschlich nicht künstlerisch: Gefühl des Menschen bewegt sie. Nicht anders ist die Indifferenz des Subjektiven und Objektiven im lyrischen Gebilde zu begreifen. Nicht bildet der Lyriker im Gebilde unvermittelt sein Gefühl ab, sondern sein Gefühl ist das Mittel, Wahrheit in ihrer unvergleichlich kleinen Kristallisation ins Gebilde zu ziehen. Nicht fällt Wahrheit selber ins Gebilde, sondern stellt sich dar in ihm und die Enthüllung ihres Bildes bleibt Werk des Menschen. Der Bildner enthüllt das Bild. Das Bild von Wahrheit aber steht allemal in Geschichte. Die Geschichte des Bildes ist sein Zerfall: Zerfall des Scheines von Wahrheit all der Gehalte, die es von sich aus meint und Aufdeckung seiner Transparenz zu den Wahrheitsgehalten, die mit ihm gemeint sind und rein erst in seinem Zerfall hervortreten. Der Zerfall des lyrischen Gebildes nun ist der Zerfall seines subjektiven Gehaltes zumal. Die subjektiven Gehalte des lyrischen Kunstwerkes sind durchaus nur seine Stoffgehalte. Mit ihnen werden die abgebildeten Wahrheitsgehalte getroffen bloß; zwischen beiden die Einheit gehört der geschichtlichen Stunde und löst sich auf. So sind denn bleibend an lyrischen Gebilden nicht, wie naturgläubige

Statik es will, konstante menschliche Grundgefühle, sondern jene objektiven Charaktere, an die im Ursprung des Kunstwerkes jeweils jene Gefühle, die vergänglich sind, rührten; die subjektiv vermeinten und reproduzierten Gehalte indessen haben das gleiche Schicksal wie nur die großen materialbestimmten Formen, die die Zeit erweicht. Der dialektische Aufprall beider Mächte: der Formen, die in trügender Ewigkeit aus den Sternen abgelesen werden, und der Stoffe der Bewußtseinsimmanenz, die als unableitbare naturale Gegebenheiten sich setzen, zertrümmert beide und mit ihnen die vorläufige Einheit des Werkes: eröffnet das Werk als Schauplatz ihrer Vergänglichkeit und legt endlich frei, was an Bildern der Wahrheit zur brüchigen Decke des Kunstwerkes sich erhob. Heute erst ist der Landschaftscharakter von Schuberts Musik evident geworden, wie heute erst das Lot die luziferische Senkrechte der Beethovenschen Dynamik ermessen kann. Die dialektische Befreiung der eigentlichen Gehalte Schuberts vollzieht sich in der Romantik, der er selber kaum jemals blank zurechnet. Sie hat sein Werk als Zeichensprache des subjektiv Vermeinten gelesen, das Problem seiner Form in banaler Kritik unterdrückt; die psychologischen Mitteilungen, die sie aus ihm zog, hat sie dynamisch überboten und so schnell erschöpft, wie sich nur die schlechte Unendlichkeit erschöpfen läßt. Doch ließ sie als besseren Teil des Werkes dessen Rest zurück, und die Hohlräume der ausgebrochenen Subjektivität darin, die Sprünge der poetischen Oberfläche erfüllen sich sichtbar mit dem Metall, das unter den faßlichen Aussagen des Seelenlebens vordem sich verkapselt hatte. Zum Zeugnis des Unterganges der bewegenden Subjektivität im Wahrheitscharakter des Werkes steht die Verwandlung des Menschen Schubert in jenen abscheulichen Gegenstand kleinbürgerlicher Sentimentalität, dessen literarische Formel zwar Rudolf Hans Bartsch in der Figur des Schwammerl gefunden hat, die aber geheim das heutige Schubert-Schrifttum aus Österreich insgesamt beherrscht; und vollends als Schlußstück aller romantischen Schubert-Imagination deren Vernichtung im Dreimäderlhaus. Denn so klein muß ja wohl der Mensch werden, um nicht länger die Perspektive zu verstellen, die er aufgetan hat und aus deren Bannkreis er doch nicht ganz vertrieben werden darf, sondern die er als geringste Staffage am Rande beleben muß; und wieder stimmt die Gestalt jenes unstimmigen Schubert, der ein Gelächter für Ladenmädchen unter ihresgleichen und selber ein Stück ihresgleichen in erotischer Hilflosigkeit sich ergeht, wahrhaft besser zum echten Bilde seiner Musik als der vormärzliche Träumer, der immerzu am Bächlein sitzt, das er rauschen hört. Mit großem Recht auch schließt das Dreimäderlhaus an Schubert, nicht an Mozart oder Beethoven an und die sozial determinierte Erreichbarkeit des Biedermeiers auf Genrepostkarten, die den Impuls jeglicher Verkitschung Schuberts entbindet, weist sich im Werke selber aus als Fortbestand des Vereinzelten, wie es die Schubertsche Landschaft besetzt. Mag selbst der Bestand der Schubertschen Form enden, während die Beet-

hovensche und Mozartsche unzerbrochen stumm dauert — worüber freilich, ehe nach jener Form die Frage nur ernstlich gestellt wurde, nicht entschieden werden darf — die wirre, banale, quere und sozial der bestehenden Ordnung höchst inadäquate Welt der Potpourris garantiert seinen Themen ein zweites Leben. Im Potpourri rücken die Züge des Werkes, die mit dem Untergang der subjektiven Einheit in ihm zerstreut sind, zu einer neuen Einheit zusammen, die zwar als solche nicht sich zu legitimieren vermag, die aber einzig die Unvergleichlichkeit der Züge erweist, indem sie sie unvermittelt konfrontiert. Der Fortbestand des Themas als Thema wird vom Potpourri garantiert, das Thema an Thema fügt, ohne aus einem verändernde Konsequenzen ziehen zu müssen. Kein Thema, das vergangen wäre, könnte solche abgesetzte Nachbarschaft eines anderen ertragen; furchtbar liegt Totenstarre über den Opernpotpourris des neunzehnten Jahrhunderts. Bei Schubert aber drängen sich die Themen, ohne zur medusischen Figur zu gerinnen. Dennoch legt erst ihre blindlings unternommene Sammlung den Weg frei zu ihrem Ursprung und zugleich rückwärts den Zugang zur Schubertschen Form. Denn als die Zusammenlegspiele der Musik wollen Potpourris auf gut Glück die verlorene Einheit von Kunstwerken wiederfinden. Nur dann ist ihnen Chance zu geben, wenn jene Einheit nicht selber eine subjektiv erzeugte war, die im Glücksspiel nimmer sich heimbringen ließe, sondern wenn sie aus der Konfiguration der getroffenen Bilder aufstieg. Damit scheint nun allerdings einer Schubert-Auffassung umständlich das Wort geredet, wie sie herkömmlich und in ihrer Meinung vom Lyrischen falsch ist: jener nämlich, die Schuberts Musik als pflanzenhaft sich entfaltendes Wesen sieht, das ohne Rücksicht auf jede vorgedachte Form und aller Form vielleicht bar aus sich heraus wächst und erquickend blüht. Allein es ist mit der Konstruktion aus dem Potpourri gerade jene organologische Theorie strikt verneint. Solche organische Einheit wäre notwendig teleologisch: jede Zelle in ihr machte die nächste notwendig und ihr Zusammenhang wäre das bewegende Leben der subjektiven Intention, das erstarb und dessen Restitution gewiß nicht im Sinne des Potpourris gelegen ist. Wagners Musik, nach dem Bilde des Organischen errichtet, läßt wesentlich das Potpourri nicht zu; wohl aber die von Weber und Bizet, die Schubert tatsächlich artverwandt ist. Die Zellen, die das Potpourri zusammenschichtet, müssen nach anderem Gesetz ineinander verwoben gewesen sein als dem der Einheit von Lebendigem. Zugestanden selbst, es sei vergleichsweise Schuberts Musik überall mehr gewachsen als gemacht: ihr Wuchs, bruchstückhaft durchaus und niemals sich selbst genügend, ist vegetabilisch nicht, sondern kristallinisch.

Indem der bewahrende Übergang zum Potpourri die ursprüngliche konfigurative Vereinzelung der Schubertschen Züge und damit den konstitutiv fragmentarischen Charakter seiner Musik bestätigt, klärt er vollends die Schubertsche Landschaft auf. Kein Zufall darf darin gesehen werden, daß im

neunzehnten Jahrhundert das Potpourri zur gleichen Zeit als Surrogat musikalischer Form aufkam, zu der die Miniaturlandschaft als bürgerliches Gebrauchsobjekt jeglicher Art bis zur Ansichtskarte sich bildete. Alle jene Landschaftsintentionen konvergieren in dem Motiv, plötzlich aus Geschichte aufzuspringen, um sie wie mit einem Scherenschlag abzuschneiden. Sie haben ihr Schicksal fernerhin in Geschichte, aber allein als deren Schauplatz: niemals ist Geschichte ihr Gegenstand. In ihnen bildet die Idee einer zeitlosen mythischen Realität dämonisch depraviert sich ab. So sind auch Potpourris ohne Zeit in sich. Die vollständige Vertauschbarkeit alles thematisch Einzelnen dort zeigt an die Gleichzeitigkeit aller Ereignisse, die ohne Geschichte aneinanderrücken. Aus jener Gleichzeitigkeit läßt sich die Kontur der Schubertschen Landschaft ablesen, die sie infernalisch widerspiegelt. Jede echte ontologische Depravation ästhetischer Gehalte wird inauguriert von Kunstwerken, in denen die Enthüllung des Bildes so weit gelungen ist, daß die durchscheinende Macht von Wahrheit im Bilde sich nicht mehr bescheidet, sondern ins Wirkliche eindringt. Jene Transparenz, für die das Kunstwerk mit seinem Leben zu zahlen hat, eignet den Kristallen der Schubertschen Landschaft. Dort ruhen ungeschieden Schicksal und Versöhnung beieinander; ihre zweideutige Ewigkeit wird vom Potpourri zerschlagen, damit sie erkannt werden kann. Es ist die Landschaft des Todes zuvor. So wenig Geschichte zwischen dem Eintreten eines Schubertschen Themas und einem zweiten konstitutiv waltet, so wenig ist Leben intentionales Objekt seiner Musik. Dem Problem der Hermeneutik nun, das Schubert unabweisbar stellt, wurde bislang allein in der Polemik wider den romantischen Psychologismus und nicht in der geforderten Schärfe nachgegangen. Die Kritik aller musikalischen Hermeneutik vernichtet zu Recht jegliche Deutung von Musik als poetischer Reproduktion psychischer Gehalte. Nicht aber ist sie legitimiert, den Bezug auf die getroffenen objektiven Wahrheitscharaktere zu eliminieren und die schlechte subjektivistische Betrachtung von Kunst durch den Glauben an deren blinde Immanenz zu ersetzen. Keine Kunst hat sich selbst zum Gegenstand; nur tritt ihr symbolisch Gemeintes nicht in abstrakter Sonderung von seiner materialen Konkretion auf. Es ist in seinem Ursprung unabtrennbar an jene gebunden, um sich mit Geschichte erst von ihr abzuscheiden. In Geschichte entsteigen wechselnde Gehalte dem Werk und allein das verstummte Werk besteht für sich selber. Wenn Schuberts Werk, in Depravationen heute noch beredter als irgend andere seines Zeitalters, nicht zu versteinen brauchte, so darum gerade, weil es sein Leben nicht der vergänglichen subjektiven Dynamik in konformer Abbildung verdankt. Zu seinem Ursprung ist es das unorganische, sprunghafte, brüchige Leben von Steinen bereits und zu tief ist ihm der Tod eingesenkt, als daß es den Tod zu fürchten hätte. Keinesfalls ist da an die psychologischen Reflexe, die Todeserlebnisse zu denken und die zahllosen Anekdoten, die von Todesahnungen des Menschen Schubert berichtet werden, haben

kaum anderen Wert als den von schwachen Zeichen. Höher schon ist die Wahl der Texte einzuschätzen, deren Kraft die Schubertsche Landschaft in Bewegung bringt, mag sie auch rasch genug unter ihrer Masse verschüttet werden. Besonders ist daran zu erinnern, daß die beiden großen Zyklen an Gedichte anknüpfen, in denen stets wieder die Bilder des Todes vor den Menschen sich stellen, der so klein zwischen ihnen wandert wie nur Schubert im Dreimäderlhaus. Bach, Mühle und schwarze winterliche Einöde, im Zwielicht der Nebensonnen ohne Zeit wie im Traum sich erstreckend, sind die Zeichen der Schubertschen Landschaft, trockene Blumen und Eiskristall ihr trauriger Schmuck; die objektiven Todessymbole lösen sie aus und ihr Gefühl kehrt in die objektiven Todessymbole zurück. So ist die Schubertsche Dialektik geartet: sie saugt die verbleichenden Bilder der seienden Objektivität mit der Macht subjektiver Innerlichkeit an, um sie in den kleinsten Zellen der musikalischen Konkretion wiederzufinden. Das allegorische Bild vom Tod und dem Mädchen geht unter in ihr; aber nicht um sich im Gefühl des Individuums zu lösen, sondern um nach seinem Untergang aus der musikalischen Gestalt der Trauer gerettet sich zu erheben. Sie ist damit freilich qualitativ verändert. Aber erst im kleinsten glückt die Veränderung. Im großen herrscht der Tod. Allein der zyklische Charakter der Disposition der beiden Liederreihen vermöchte es zu erweisen: denn der kreislaufhafte Umgang der Lieder ist der zeitlose zwischen Geburt und Tod, wie blinde Natur ihn diktiert. Der ihn durchmißt, ist der Wanderer. Niemals wurde die Kategorie des Wanderers in ihrer bestimmenden Dignität für die Struktur des Schubertschen Werkes erörtert; während sie doch um so tiefer in Schuberts mythischen Gehalt Einsicht eröffnet, als sie von der handgreiflichen Symbolik Wagners sich gänzlich fernhält und echt in sich begreift, was dort scheinhaft zitiert wird. Wenn die Psychoanalyse Reise und Wanderschaft für die objektive Todessymbolik als archaisches Residuum beschlagnahmt, so sind beide in der Landschaft des Todes füglich zu suchen. Der exzentrische Bau jener Landschaft, darin jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt, offenbart sich dem Wanderer, der sie durchkreist ohne fortzuschreiten: alle Entwicklung ist ihr vollkommenes Widerspiel, der erste Schritt liegt so nahe beim Tod wie der letzte und kreisend werden die dissoziierten Punkte der Landschaft abgesucht, nicht sie selber verlassen. Denn Schuberts Themen wandern nicht anders als der Müller oder der, den im Winter die Geliebte verließ. Nicht Geschichte kennen sie sondern perspektivische Umgehung: aller Wechsel an ihnen ist Wechsel des Lichtes. Es erklärt sich damit Schuberts Neigung, das gleiche Thema zwei-, dreimal in verschiedenen Werken, und verschieden, zu exponieren; am denkwürdigsten wohl in der Wiederholung jener unvergangenen Melodie, die als Thema von Klaviervariationen, als Variationenthema im a-moll-Quartett und in der Rosamunde-Musik steht. Töricht, jene Wiederkehr aus der Unersättlichkeit des Musikanten zu erklären, der doch bei seinem bis zum Überdruß aus-

geschrienen Melodienreichtum hundert andere Themen hätte finden können; dem Wandernden allein begegnen unverändert, aber anderen Lichtes die gleichen Partien wieder, die ohne Zeit sind und unverbunden vereinzelt sich darstellen. Dies Schema befaßt nicht bloß die wiederholte Anwendung des gleichen Themas in verschiedenen Stücken, sondern wesentlich die Konstitution der Schubertschen Formen in sich. In ihnen auch bleiben die Themen ohne dialektische Geschichte; und wenn Schuberts Variationenwerke nirgends, wie Beethovens, das Gefüge des Themas angreifen, sondern es umspielen und umgehen, so ist vollends dort die kreisende Wanderschaft Schuberts Form, wo ihr nicht ein vordergründlich zugängliches Zentrum gegeben ward, nein, wo dies Zentrum allein in der Kraft sich kundtut, alles was erscheint auf sich hin zu richten. Derart sind sowohl die Impromptus und Moments musicaux, als auch vollends die Werke in Sonatenform gefügt. Nicht allein die gründende Negation aller thematisch-dialektischen Entwicklung stellen sie disparat zur Beethovenschen Sonate, sondern ebensowohl auch die Wiederholbarkeit unveränderter thematischer Charaktere. Daß in der ersten a-moll-Sonate etwa zwei Einfälle den Satz anlegen, die nicht als erstes und zweites Thema gegeneinander stehen, vielmehr beide in der ersten sowohl wie in der zweiten Themengruppe enthalten sind, ist nicht einer motivischen Ökonomie zuzuschreiben, die um der Einheit willen haushält mit dem Material, sondern der Wiederkehr des Gleichen in der ausgebreiteten Vielfalt. Man kann hier den Ursprung jenes Begriffes von Stimmung aufsuchen, wie er für die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts und die Landschaftsmalerei zumal seine Geltung behielt: Stimmung ist, was wechselt an dem, was zeitlos sich selber gleichbleibt, ohne daß Wechsel Macht hätte darüber. Es bedarf allein der Lockerung dessen, was gleich bleibt, um Stimmung alsogleich in Schein zu verwandeln. Darum haftet die Echtheit von Schuberts perspektivischen Stimmungen unabtrennbar an der Echtheit des identischen Gehaltes, den sie umkreisen; und wenn sie dem Verfall von Stimmungskunst entrannen, haben sie es den getroffenen Charakteren selber zu verdanken. Wiederholbar ist das ontologisch Einzelne, nie das subjektiv Erzeugte, das in Zeit notwendig verläuft. Nicht die Wiederholungen als solche sind es, die die Formen Schumanns und Wagners gefährden, sondern bloß die Wiederholung von Unwiederholbarem, das allein an jenem Ort der Form sein Recht hat, wo es der innerzeitlichen subjektiven Dynamik entsteigt. Anders bei Schubert. Seine Themen sind Erscheinungen von Wahrheitscharakteren und das Vermögen des Künstlers ist darauf beschränkt, ihr Bild mit Gefühl zu treffen und nachdem es einmal erschienen, es wieder und wieder zu zitieren. Kein Zitat aber geschieht zur gleichen Zeit und darum wechselt die Stimmung. Schuberts Formen sind Formen der Beschwörung des einmal Erschienenen, nicht der Verwandlung des Erfundenen. Dies gründende Apriori hat die Sonate vollständig ergriffen. Da treten an Stelle von entwickelnden Vermittlungssätzen harmonische Rückungen als Umbelich-

tungen und führen in ein neues Landschaftsbereich, das in sich so wenig Entwicklung kennt wie der vorige Teil; da wird in Durchführungen verzichtet, die Themen motivisch zu zergliedern, um aus ihren kleinsten Teilen den dynamischen Funken zu schlagen, sondern die unabänderlichen Themen werden fortschreitend enthüllt; da werden rückschauend Themen wieder aufgenommen, die durchmessen, nicht aber vergangen sind; und über allem liegt gleich einer dünnen knisternden Hülle die Sonate, die die wachsenden Kristalle überzieht, um bald zu zerbrechen. Eine wahrhafte Formanalyse Schuberts, wie sie bislang noch nicht in Angriff genommen wurde, wie sie aber programmatisch völlig klar steht, hätte vor allem der Dialektik nachzugehen, die zwischen dem vorgesetzten Sonatenschema und Schuberts zweiter, kristallinischer Form waltet und jene Form erst ergibt, indem sich der Einfall über die trügende Dynamik der Sonate hinaus zu behaupten und zu bekräftigen hat; nichts könnte die Themen mehr stärken als der immanente Zwang, eine Form zu beherrschen, die sie von sich aus als Themen nicht dulden möchte. Der fundierende Unterschied von Einfall und Erfindung, der nicht mit der Mainlinie zwischen Gnade und Willen gezogen werden darf, sondern beide mitten durchschneidet, ist mit Schubert exemplarisch fixiert. Zu den Formobjektivitäten nämlich verhalten sich beide gleichermaßen dialektisch. Erfindung durchdringt mit konstruktiver Macht deren Sein vom Subjekt aus und löst es auf in der Behauptung der Person, die die Form frei nochmals aus sich heraus erzeugt; Einfall sprengt sie durch Dissoziation, indem er ihre ontologische Würde, die im großen verging, im kleinsten Rest bewahrt, wo sie mit der subjektiven Intention kommuniziert. Erfindung baut in den Dimensionen der unendlichen Aufgabe und trachtet Totalität zu errichten; Einfall zeichnet die Figuren der Wahrheit ab und wird belohnt durchs endliche Gelingen im kleinsten. Dies erst legt die Rede vom getroffenen Bild ganz klar. Es ist getroffen zugleich wie die Schießscheibe vom Schützen und wie das Wirkliche vom Abbild; wie eine Photographie »gut getroffen« ist, wenn sie einer Person ähnelt, so gut getroffen sind die Schubertschen Einfälle nach ihrem unvergänglichen Vorbild, von dessen Ewigkeit sie oft genug die Spuren noch bewahren, als seien sie selbst stets schon dagewesen und nur aufgedeckt; zugleich aber hat in ihnen der Mensch den Einbruch in die Region der Wahrheit so sicher vollzogen wie nur ein Schütze mit scharfen Augen. Beides Getroffensein geschieht im Augenblick, blitzhaft erhellt; nicht in der ausgebreiteten Zeit; ihr kleinstes Teil steht als Signal ihrer Aufhebung selber. Zum Zeichen des Getroffenseins; Loch im Vordergrund der Form, auf die gezielt ward und zugleich durchscheinend zur unerreichbaren wahren Form sind Schuberts Themen asymmetrisch, in frühem Hohn auf die Architektur der Tonalität. In ihrer Unregelmäßigkeit setzt die Autonomie des getroffenen Bildes über dem abstrakten Willen zur puren Formimmanenz sich durch; ins Gefüge der subjektiven Intentionen und ihrer geschichtlich gesetzten Stilkorrelate jedoch legt sie rechtmäßig Brüche: so

muß das Werk Fragment bleiben. Am Schubertschen Finale erweist sich der fragmentarische Charakter seiner Musik material. Der Kreisgang der Liedergruppen verbirgt, was in jeder zeitlichen Folge zeitloser Zellen evident werden muß, sobald sie umstandslos der Entwicklungszeit der Sonate sich zu nähern bestrebt sind; daß das Finale der h-moll-Sinfonie nicht geschrieben werden konnte, ist mit der Unzulänglichkeit des Finales der Wandererphantasie etwa zusammenzudenken; nicht der Dilettant des vollen Herzens versagt vorm gefügten Schluß, sondern die Tartarusfrage, »ob noch nicht Vollendung sei« herrscht weit und bannend über Schuberts Region und vor ihr verstummt Musik. Darum sind die geglückten Finali, die von Schubert blieben, vielleicht die mächtigsten Signa der Hoffnung gerade, die sein Werk enthält.

Davon ist freilich in der Wandererphantasie noch nichts zu finden. Ihr helles Waldgrün sogar zieht sich im zitierenden Adagio zur finsteren acherontischen Schlucht zusammen. Die Hermeneutik des Todes, die in so viele Bilder der Schubertschen Musik eindringt und ihren objektiven Charakter anrührt, erschöpft ihn nicht. Der Affekt des Todes — denn der Affekt des Todes wird in Schuberts Landschaft nachgebildet, die Trauer über den Menschen, nicht der Schmerz in ihnen — ist allein das Tor zur Unterwelt, in die Schubert hinabgeleitet. Vor ihr versagt das hermeneutische Wort, das eben noch dem Übergang des Todes zu folgen vermag. Keine Metapher mehr kann einen Weg bahnen durch die Eisblumenwälder, die jäh anschießenden Kristalle, die gleich erstorbenen Drachen daher stürzen; die helle Oberwelt, von der immer wieder der Weg in dies Reich beginnt, ist wenig mehr als perspektivisches Mittel, der dritten Dimension die erste und zweite vorauszuschicken; so dünn als vegetabilische Decke wie eben die organisch-dialektische Sonate über Schuberts zweiter Form. Seine blinde Neigung, in der Textwahl mythologischen Gedichten zu folgen, ohne da zwischen Goethe und Mayrhofer noch viel Unterschied zu machen, markiert aufs drastischeste das Versagen allen Wortes in jenem Tiefenraum, darin das Wort allein noch Stoffe abwirft, nie aber die Macht hat, sie wahrhaft zu erleuchten. Den leer fallenden Worten, nicht ihrer erhellten Intention folgt der Wanderer in die Tiefe und selbst seine menschliche Leidenschaft wird zum Mittel des schauenden Abstiegs, der nicht in den Grund der Seele sondern ins Gewölbe seines Schicksals führt. »Ich will den Boden küssen/ durchdringen Eis und Schnee/ mit meinen heißen Tränen/ bis ich die Erde seh.« Dort hinunter zieht die Harmonik, das echte Prinzip musikalischer Naturtiefe: Natur ist aber da nicht der sinnige Gegenstand innermenschlichen Naturgefühls, sondern die Bilder der Natur sind Gleichnisse des chthonischen Tiefenraums selber, so unzulänglich als solche wie je das poetische Wort. Nicht umsonst sind Schuberts Stimmungen, die nicht kreisen bloß sondern auch stürzen, an die harmonische Rückung, den Durchblick der Modulation geknüpft, der aufs Gleiche aus wechselnder Tiefe Licht fallen läßt. Wie Blenden verstellen jene

plötzlichen, entwicklungsfremden, niemals vermittelnden Modulationen das Oberlicht; die Einführung der zweiten Themengruppe im ersten Satz der großen B-dur-Sonate; der gewaltsame chromatische Gang etwa in dem des Es-dur-Trios; endlich auch der Beginn des Seitensatzes der C-dur-Sinfonie haben die Überleitung des Sonatenmodells ganz zum perspektivischen Einbruch in die harmonische Tiefe verwandelt und daß in jenen drei Durstücken die zweiten Themengruppen nach Moll gerichtet erscheinen, bedeutet nach der Symbolik der Tongeschlechter, die bei Schubert ungebrochen noch gilt, sinnfällig den Schritt ins Dunkle. Die dämonische Funktion der Tiefe erfüllt sich am alterierten Akkord Schuberts. In der nach Dur und Moll geschiedenen Landschaft steht er zweideutig wie die mythische Natur selber, nach oben und unten weisend zugleich; sein Glanz ist fahl und der Ausdruck, mit dem ihn die Konfiguration der Schubertschen Modulatorik belädt, ist der der Angst: der Angst vorm tödlichen Erkennen der Erde und vorm vernichtenden Erkennen des bloßen menschlichen Selbst: so wird der Spiegel des Doppelgängers zum Gericht über den Menschen auf dem Grunde seiner Traurigkeit. Nur daß Modulatorik und Alteration in den Seinsbestand der tonalen Ordnung eingesprengt sind, verleiht ihnen zur geschichtlichen Stunde solche Macht. Als Widerspiel der naturalen Oberwelt unterhöhlen sie jene; nach deren Einsturz werden auch Modulatorik und Alteration in den qualitätslosen Fluß der subjektiven Dynamik eingezogen, und erst Schönberg hat mit der seinsgewaltigen Bestimmung der Fundamentschritte die Schubertsche Kraft des harmonischen Prinzips nochmals gewonnen, um es endgültig zu tilgen. Ihren tiefsten Ort erreicht die Schubertsche Harmonik, der noch der Kontrapunkt als plastischer Schatten der Melodie bis hinunter folgt, im reinen Moll der Trauer. War der Affekt des Todes das Tor zum Abstieg, so ist die Erde selber, die endlich erreichte, die leibhafte Erscheinung des Todes und vor ihr erkennt die sinkende Seele sich selbst als Weib, unentrinnbar in den Naturzusammenhang eingetan. Im letzten großen allegorischen Gedicht der deutschen Sprache, dem Bilde des Matthias Claudius vom Tod und vom Mädchen, erreicht der Wanderer den Schwerpunkt seiner Landschaft. Dort wird das Wesen Moll offenbar. Aber wie beim ertappten Kinde die Strafe der Tat, wie im niedrigsten Sprichwort die Hilfe der Not auf dem Fuße folgt, so folgt auf jenem Punkte Trost der Trauer auf dem Fuße. Die Rettung geschieht im kleinsten Schritt; in der Verwandlung der kleinen in die große Terz; so dicht rücken beide aneinander, daß die kleine Terz nach dem Erscheinen der großen als deren Schatten sich enthüllt. Es ist darum nicht zu verwundern, wenn die qualitative Differenz von Trauer und Trost, in deren konkreter Gestaltung Schuberts wahre Antwort gelegen ist, mit mediierendem Verfahren überschlagen wurde: wenn das neunzehnte Jahrhundert mit dem Begriff der Entsagung eine Formel für das Schubertsche Grundverhalten zu finden meinte. Aber der Schein von Versöhnung, der von Resignation ausgeht, hat mit dem Trost Schuberts nichts zu tun, durch den Hoffnung sich darstellt,

daß der Zwang natürlicher Verstrickung irgend seine Grenze doch erreiche. Wie schwer auch Schuberts Trauer zum Grunde ziehe; und möchte selbst der Wanderer ohne Hoffnung im Wasser der Geburt untergehen; unverrückbar steht Trost über dem Toten und bürgt dafür: Hoffnung bleibt, im verworfenen Zauberkreis der Natur sei sein Ort nicht für die Ewigkeit. Hier entzündet sich in Schuberts Musik die Zeit und das geglückte Finale kommt bereits aus anderer Sphäre als der des Todes. Freilich auch aus anderer als das Beethovensche Muß. Denn gegenüber Beethovens drohend geforderter, bedrängter, kategorial faßlicher, aber material unerreichbarer Freude ist die Schubertsche das vernommene, wirre, endlich aber sichere und unmittelbar gegebene Echo. Einmal nur stiftet es eine große Dynamik: im Aufstieg des Finales der C-dur-Sinfonie, deren Bläsermelodie wie mit wirklichen Stimmen ins Bild der Musik einschlägt und es zersprengt wie kaum ein zweites Mal je Musik von ihrem wahren Grunde aus gesprengt worden ist. Sonst aber geht das Gelingen der Freude bei Schubert andere und wunderlich irritative Wege. Im großen vierhändigen A-dur-Rondo singt das ausgebreitete Behagen, so leibhaft beständig wie körperliches Wohlsein in Dauer es ist und von Beethoven höchsten Sinnes so unterschieden wie gute Speise von der in praktischer Vernunft postulierten Unsterblichkeit. Zur Freude rechnet oftmals so auch die Extension der Schubertschen Sätze und das Wort von der göttlichen Länge behauptet sich weiterhin als es jemals vermeinte. Wenn in der Landschaft des Todes zeitlos die Themen beieinander stehen, so erfüllt tröstend Musik die wiedergefundene Zeit fern vom tödlichen Ende mit der vorweggenommenen Beständigkeit des Ewigen. Die Wiederholbarkeit des Schubertisch Einzelnen entspringt aus seiner Zeitlosigkeit, wandelt sich aber in Zeit zu deren materialer Erfüllung. Jene Erfüllung indessen bedarf keinesfalls durchwegs der großen Sätze oder gar des Pathos einer großen Form. Viel lieber hält sie sich in einer Region tief unterhalb der bestätigten Gestalten der bürgerlichen Musikübung. Denn jene Schubertsche Welt eigentlicher Freude, der Tänze und Militärmärsche, des dürftigen vierhändigen Klaviers, der schwebenden Banalität und leichten Betrunkenheit ist sozial so wenig adäquat dem bürgerlichen, auch kleinbürgerlichen Musizieren, wie sie jemals das Daseiende selber naiv bekräftigte. Wer daran festhält, Schubert als Musikanten zu rubrizieren, sollte immerhin bedenken, daß der Musikant, von dem da die Rede sein könnte, sozial ein Deklassierter wäre, dem fahrenden Volk, den Gauklern und Zauberspielern und ihrer Wanderschaft ähnlicher als der metaphorischen Schlichtheit des Handwerkers. Es ist denn auch die Freude der Schubertschen Märsche rebellisch und die mit ihnen gesetzte Zeit nicht die seelischer Entwicklung, vielmehr der Bewegung von Menschenmassen. Schuberts Freude in ihrer unvermittelten Bekundung kennt keine Form mehr, fertig zum Gebrauch naht sie der unteren ungehaltenen Realität und läßt sich fast von ihr handhaben, indem sie aus der Kunstregion ausbricht. Der solcher anarchischen Freude

die Musik fand, mußte ein Dilettant sein; und wann wäre nicht die Revolution dem hohen Staatsmann dilettantisch erschienen. Jener Dilettantismus aber ist der Dilettantismus des echten Beginnens und sein Siegel die selbständige Organisation, die dem Beginn entsteigt. Bei Schubert bleibt die Organisation kompositorische Technik, aber das Bild erzittert. Nirgends rückt es der Wahrheit näher als im Folklore, wie es Schubert wesentlich inaugurierte und völlig anderen Sinnes als irgendeiner nach ihm sich darum mühte. Keine Korrektur der verlorenen Nähe durch die unerreichbare Ferne hat Schubert unternommen: ihm wird die transzendente Ferne erreichbar in der nächsten Nähe. Das liegt so nahe wie Ungarn und so fern wie die unverständliche Sprache zugleich. Daher rührt das Geheimnis, das nicht bloß im ungarischen Divertissement, der f-moll-Fantasie und den Seitensätzen des A-dur-Rondos, sondern in feinen Verzweigungen durchs ganze Schubertsche Werk rinnt, greifbar nah und phantomgleich entschwindend im cis-moll-Thema aus dem Finale des a-moll-Quartetts. Die Sprache dieses Schubert ist Dialekt: aber es ist ein Dialekt ohne Erde. Er hat die Konkretion der Heimat; aber es ist keine Heimat hier, sondern eine erinnerte. Nirgends ist Schubert der Erde ferner, als wo er sie zitiert. In den Bildern des Todes eröffnet sie sich: im Gesicht der nächsten Nähe aber hebt Natur sich selber auf. Darum führt von Schubert kein Weg zur Genre- und Schollenkunst, sondern bloß einer in die tiefste Depravation und einer in die kaum nur angesprochene Realität der befreiten Musik des veränderten Menschen. In unregelmäßigen Zügen, einem Seismographen gleich, hat Schuberts Musik die Botschaft von der qualitativen Veränderung des Menschen notiert. Ihr antwortet zurecht das Weinen: Weinen der ärmsten Sentimentalität im Dreimäderlhaus nicht anders als das Weinen aus erschüttertem Leib. Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbildlich und real fällt sie in uns ein. Wir weinen ohne zu wissen warum; weil wir so noch nicht sind wie jene Musik es verspricht und im unbenannten Glück, daß sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu versichern, daß wir einmal so sein werden. Wir können sie nicht lesen; aber dem schwindenden, überfluteten Auge hält sie vor die Chiffern der endlichen Versöhnung.

SCHERZO AUS DER KLAVIERSONATE E-MOLL (JUNY 1817) VON FRANZ SCHUBERT

NACH EINEM BISHER UNVERÖFFENTLICHTEN MANUSKRIPT AUS DEM NACHLASS VON Dr. ERICH PRIEGER-BONN ZUM ERSTENMAL VERÖFFENTLICHT UND MIT FACSIMILE*) HERAUSGEGEBEN

VON

ADOLF BAUER-BONN

BERICHT

Am 27. Jänner 1842 bot der treue Verwalter des Franz Schubertschen Erbes, Ferdinand Schubert, Professor und Kapellmeister bei St. Anna in Wien, der Bruder des am 19. November 1828 verstorbenen Franz Schubert, dem Buch- und Musikalienhändler F. Whistling in Leipzig u. a. eine Sonate für Klavier in e-moll an. Das Angebot erfolgte auf eine Anfrage der Firma Whistling vom 22. Jänner 1842 nach Klavier- und Liederkompositionen Franz Schuberts. In der Antwort Ferdinand Schuberts hierauf vom 27. I. 1842 heißt es: ». . . Ihrer werthen Anfrage vom 22. d. M. zufolge beeile ich mich, Ihnen ergebenst anzuzeigen, daß ich zwar über die Clavier- und Lieder-Compositionen meines Bruders Franz nicht mehr zu disponieren habe, weil ich dieselben sämmtlich der Kunsthandlung des Herrn Diabelli allhier überließ; dafür aber noch im Besitz der Symphonien, Messen, Opern, sowie einiger Fragmente von Clavier-Sonaten u. dgl. bin. Unter diesen Fragmenten befindet sich eine Sonate in E-moll, welche eine sehr werthvolle Composition wäre, würde nicht das letzte Stück mangeln. Dieses Fragment enthält übrigens 4 Sätze, 1. ein Moderato in E-moll, 2. ein Allegretto in E-dur und 3. ein Scherzo in As sammt Trio . . .« Dieser Bericht ist nicht ganz klar. Die Bemerkung »dieses Fragment enthält übrigens 4 Sätze« widerspricht der Aufzählung, die nur 3 Sätze nennt und der Äußerung »würde nicht das letzte Stück mangeln«. Vielleicht ist es nur eine oberflächliche Ausdrucksweise des Bruders gewesen, daß er von 4 Sätzen sprach, wobei er das Trio als einen Satz bezeichnete, während es natürlich mit dem Scherzo-Hauptsatz nur einen Satz bildet. Jedenfalls kennen wir heute von dieser Sonate nur 3 Sätze: 1. Moderato (e-moll), 2. Allegretto (E-dur), 3. Scherzo (As-dur) mit folgendem Trio (Des-dur). Ob sie je 4 Sätze gehabt hat oder ob sie als unvollendetes Werk anzusprechen ist, läßt sich an Hand des bekannten Materials nicht entscheiden.

Das Autograph der drei Sätze befindet sich im Nachlaß des am 27. November 1913 in Bonn verstorbenen, um die Musikwissenschaft sehr verdienten

*) Das Facsimile, das nach einer photographischen Aufnahme von J. Hasenmüller-Bonn hergestellt ist, findet man gleich im Anschluß an diesen Beitrag. Ebenso vgl. die Musikbeilage dieses Heftes.

Dr. Erich Prieger, im Besitz seiner Schwägerin Frau Hella Prieger-Bonn. Seine Echtheit ist beglaubigt durch den Briefwechsel zwischen Ferd. Schubert und F. Whistling sowie durch eine »Eigenthums-Bescheinigung«. Diese Dokumente gingen mit dem Autograph der e-moll Sonate in den Besitz von Erich Prieger über. Die »Eigenthums-Bescheinigung« hat folgenden Wortlaut:

»Ich Endesgefertigter erkläre hiermit, daß Herr Whistling, Musikalienhändler in Leipzig, heute *zwei Manuscripte* meines seligen Bruders *Franz Schubert*, nämlich: 1.) das *Fragment* der E-moll-Sonate (componiert im Juny 1817) und 2.) die *Symphonie* No. 5 in B (comp. im Sept. 1816) von mir an sich gekauft habe, und diese Originalien daher als sein rechtmäßiges Eigenthum besitze.
Wien, am 12. Julius 1842.
Ferd. Schubert, Bruder des verblichenen Tonsetzers Franz Schubert.«

Im Jahre 1888 erschien der erste Satz der Sonate, das Moderato, bei Breitkopf & Härtel und im Mai 1907 gab Prieger den zweiten Satz, das Allegretto, einzeln ebendaselbst heraus, den Ernst v. Dohnanyi gelegentlich des VIII. Kammermusikfestes zu Bonn (5.—9. Mai 1907) zuerst öffentlich spielte. Der dritte Satz, Scherzo mit Trio, ist bis jetzt noch *nicht* veröffentlicht worden.
Bemerkenswert ist es, daß Schubert den ersten Satz zweimal in nur wenig veränderter Form niedergeschrieben hat, er muß ihm wohl besonderen Wert beigelegt haben. Das eine Autograph (I. Satz allein), das sich auf der Staatsbibliothek in Berlin befindet, trägt das gleiche Datum Juny 1817 wie die Bonner Handschrift, welche die drei Sätze Moderato, Allegretto und Scherzo auf 18 Seiten umfaßt; das Scherzo und Trio zählt 4 Seiten und 2 Zeilen. Heinrich Kreißle von Hellborns Mitteilung in seinem Buch Franz Schubert unter der Rubrik »Unveröffentlichte Compositionen«, S. 611: »Sonate in E-moll (erster Satz und Scherzo), Autograf mit dem Datum: Juni 1817, 4 Seiten stark, in der K. Bibliothek in Berlin«, beruht wohl auf einem Irrtum, der schon durch die Arbeit »Franz Schubert in seinen Klaviersonaten« von Hans Költzsch richtig gestellt ist.
Was das Äußere des Bonner Autographs angeht, so ist handgeschöpftes Büttenpapier in Quartgröße benutzt. Jede Seite hat eine Höhe von 0,31 m und eine Breite von 0,24 m; der ganze Bogen ist durchschnitten, wie der obere glatte Rand zeigt, und jede dieser beiden Hälften gebrochen, was 2×4 Schreibseiten ergibt. Es sind deutlich zwei Wasserzeichen zu erkennen, das eine ist ein ornamentales Fabrikzeichen, eine französische Lilie mit anhängendem Wappen, unter dem die drei Buchstaben IAA stehen, es läuft durch die Mitte des Bogens in einer Breite bis zu 6 cm; das andere (im 2. Halbbogen) zeigt den Namen WELHARTTZ, vermutlich der Name des Herstellers. Die Notenlinien sind von Schubert mit einem Rastral gezogen, 12 Linien auf jeder Seite mit einem breiten weißen Rand. Die Numerierung der 18 Seiten, oben in der Ecke rechts, mit tiefschwarzer Tinte von fremder Hand, stammt aus späterer

Zeit. Die Schlüssel stehen auf den 4 ersten Seiten in jedem System, die 5. Seite (letzte Seite des I. Satzes) hat keine Schlüssel; bei dem II. und III. Satz sind die Schlüssel summarisch notiert, nur im ersten System. Charakteristisch für Schubert ist die Form des Baßschlüssels mit dem energischen senkrechten Strich nach unten . Der von Schuberts Hand geschriebene Titel lautet: Sonate I. Juny 1817. Die I und der dahinterstehende Punkt sind von fremder Hand mit roter Tinte durchstrichen; direkt hinter das Wort Sonate ist mit roter Tinte ein Punkt gesetzt. Mit derselben roten Tinte trägt jede der 18 Seiten der Bonner Handschrift unten in der Mitte der Seite die Zahl 207, die wohl als Verlagsnummer des Verlages Whistling gilt. Um so unerklärlicher ist es, daß dieses Werk Schuberts im Archiv des Verlags liegen blieb und nicht veröffentlicht wurde. Sollte vielleicht ein Grund hierfür darin zu suchen sein, daß die Sonate keine Opuszahl trägt? Ein Brief — vielleicht auch nur ein Briefentwurf — der Firma Whistling vom 5. August 1842 an Ferd. Schubert, von dem mir nur die erste Seite vorliegt, dessen Datum und Anschrift mit Bleistift durchstrichen sind und unter dem Datum die Bleistiftnotiz »NB. nicht gültig! s. Cop. Buch $^{19}/_{10}$, 43.« mit gleicher Schrift wie der Brief trägt, scheint darauf hinzudeuten. Es heißt im Verlauf dieses Schreibens ». . . nemlich mir liegt *sehr* daran auf Sonate und Sinfonie eine *Opuszahl* zu haben, weil die Praxis gezeigt hat, daß jene Werke *ohne* Opuszahl weit weniger beachtet, und viel früher und häufiger vergessen werden, als dergleichen *mit* Opusangaben . . .« Über eine anzusetzende Opuszahl für Sonate und Sinfonie haben Ferd. Schubert und F. Whistling also brieflich verhandelt. Es dürfte auch dies wiederum ein Beweis dafür sein, welche Schwierigkeiten die Numerierung Schubertscher Werke in damaliger Zeit machte.

Die beiden ersten Sätze weisen eine Reihe von Verbesserungen auf, während der III. Satz, Scherzo mit Trio, fast ohne jede Korrektur, in einem Fluß niedergeschrieben zu sein scheint. Es drängt sich die Frage auf, ob diese vorhandene Handschrift vom Standpunkt des Autors aus als druckreif anzusehen ist. Man wird diese Frage wohl mit nein beantworten müssen, denn es fehlen — zumal im Scherzo — eine Menge von Zeichen, wie Bögen, Punkte, Versetzungszeichen, Schlüssel, die bei einer Fertigstellung für den Druck zweifellos eingezeichnet worden wären. Unter Berücksichtigung des Umstandes, daß Opuszahl, sowie eine Menge anderer Zeichen fehlen, kann man den Gedanken an ein Fragment, an eine unvollendete Sonate, den ja auch Ferd. Schubert ausspricht, nicht aufgeben. Die selbstverständlichen, im Original fehlenden Zeichen sind von mir in die Notenbeilage einbezogen worden. Es handelt sich um folgende unten angegebenen Zusätze. (Bei der Numerierung der Takte werden Auftakte und unvollständige Takte mitgezählt.)

Scherzo.

Takt:	
2 zu 3	im Original stehen nur der obere und untere Bogen; hinzugefügt sind die beiden mittleren Bogen.
4 zu 5	im Original steht nur der mittlere Bogen; hinzugefügt sind die beiden äußeren Bogen.
3.	auf dem ersten Viertel *des* der rechten Hand ist ein *Keil* hinzugesetzt, der in Takt 87 im Original steht.
5.	auf dem ersten Viertel *c* der rechten Hand ist ein *Keil* hinzugesetzt, der in Takt 89 im Original steht.
8.	Der Bogen über den Noten der rechten Hand steht nur bis zum Taktstrich; an der Parallelstelle Takt 92 faßt er das erste Viertel des nächsten Taktes *ces* mit ein. Demzufolge ist der Bogen in Takt 8 in den Takt 9 hinein verlängert worden.
11.	ein ♮ vor das *des* auf dem 3. Viertel.
12.	ein ♮ vor das *des* auf dem 1. und 3. Viertel.
16.	ein ♮ vor das *des* auf dem 3. Viertel in der linken Hand.
24 u. 25.	ein ♭ vor dem 3. Viertel, dem unteren *c* der linken Hand.
28.	ein Bogen unter die Noten des 1. und 2. Viertels in der linken Hand, wie in Takt 26.
31.32.33.	*Keile* unter die Noten der linken Hand.
49.	ein ♮ vor das *as* auf dem 3. Viertel der rechten Hand.
50.	vor dem Doppelstrich im unteren System ein 𝄢:.
56 u. 60.	ein ♮ vor das letzte Achtel.
65.	ein Punkt hinter die halbe Note *e* in der linken Hand. — Hinter dem Doppelstrich stehen im unteren System nur 3 ♭; es muß ein 4. ♭ hinzugefügt werden.
76.78.80.	In den Takten 76, 78 und 80 müssen in der rechten Hand *zwei* Bogen stehen, obwohl im Original jedesmal nur *ein* Bogen steht. Es ist dies daraus zu folgern, daß die beiden Endnoten *es* und *g* der Phrase Takt 78 und 79, die den Anfang der 5. Zeile der Seite 16 des Originals bilden, mit *zwei* Bogen vom vorherigen Takt, der den letzten Takt der 4. Zeile der Seite 16 bildet, verbunden sind.
81.	Vor das 3. Viertel *d* ist ein ♮ gesetzt, welches im Original *nicht* steht. Durch das vor dem 2. Viertel stehende ♭ im folgenden Takt 82 ist es wohl ohne Zweifel gefordert.
94.	Im Takt 94 hat das Original ein *p*; da am Anfang an der gleichen Stelle der Takt 11 das *p* hat, wird es wohl bei der Wiederholung der Stelle in den Takt 95 zu setzen sein.
96.	ein ♮ vor das Achtel *des* der rechten Hand.

Trio.
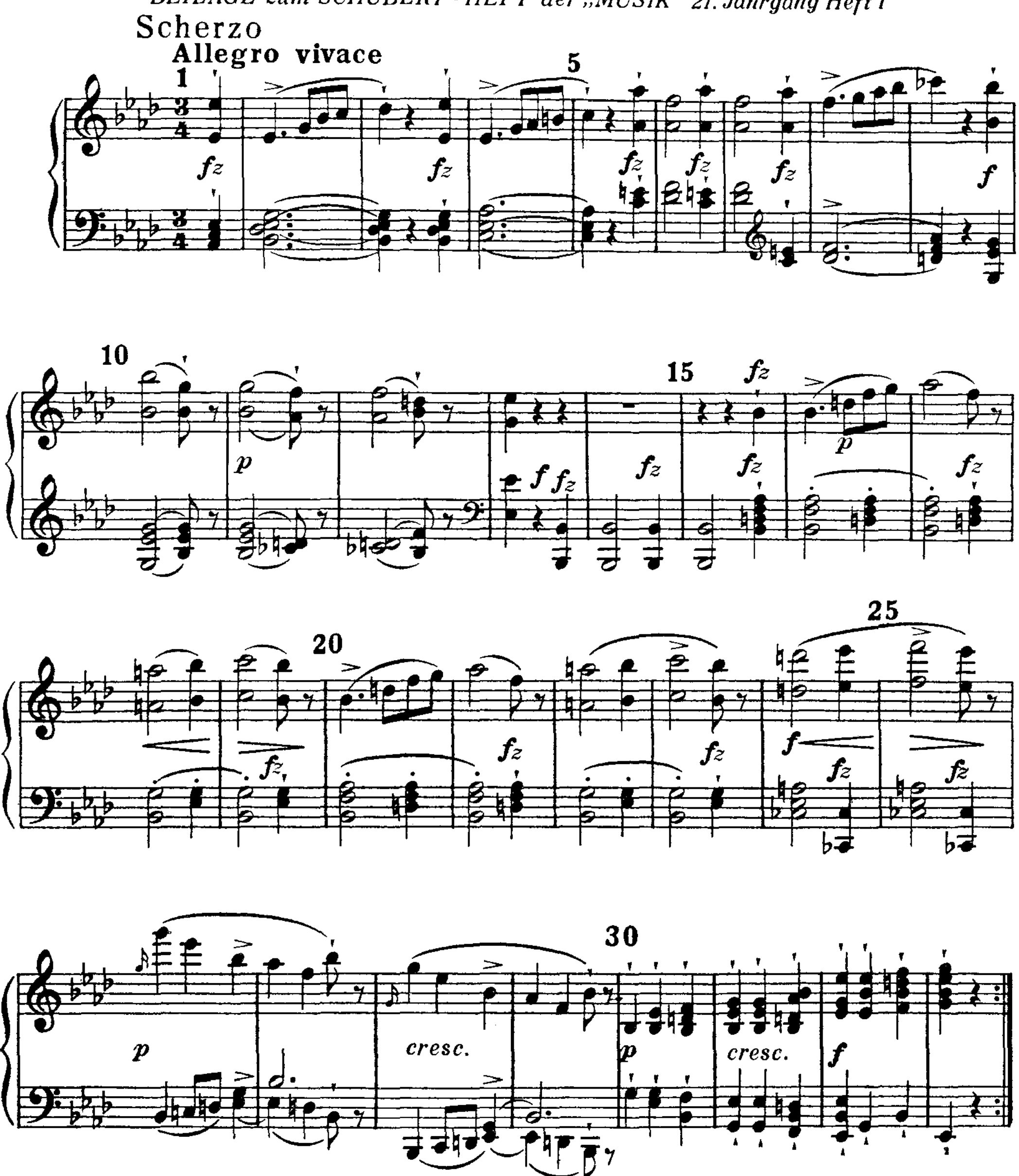
9.	ein ♭ vor das 3. Viertel der linken Hand.
12.	ein ♮ vor das 3. Achtel der linken Hand.
16 u. 17.	jedesmal ein Punkt hinter die halbe Note *des* der rechten Hand.
17.	ein ♭ vor die halbe Note *c* der linken Hand.
39.	ein 𝄢: in das untere System vor dem Doppelstrich.
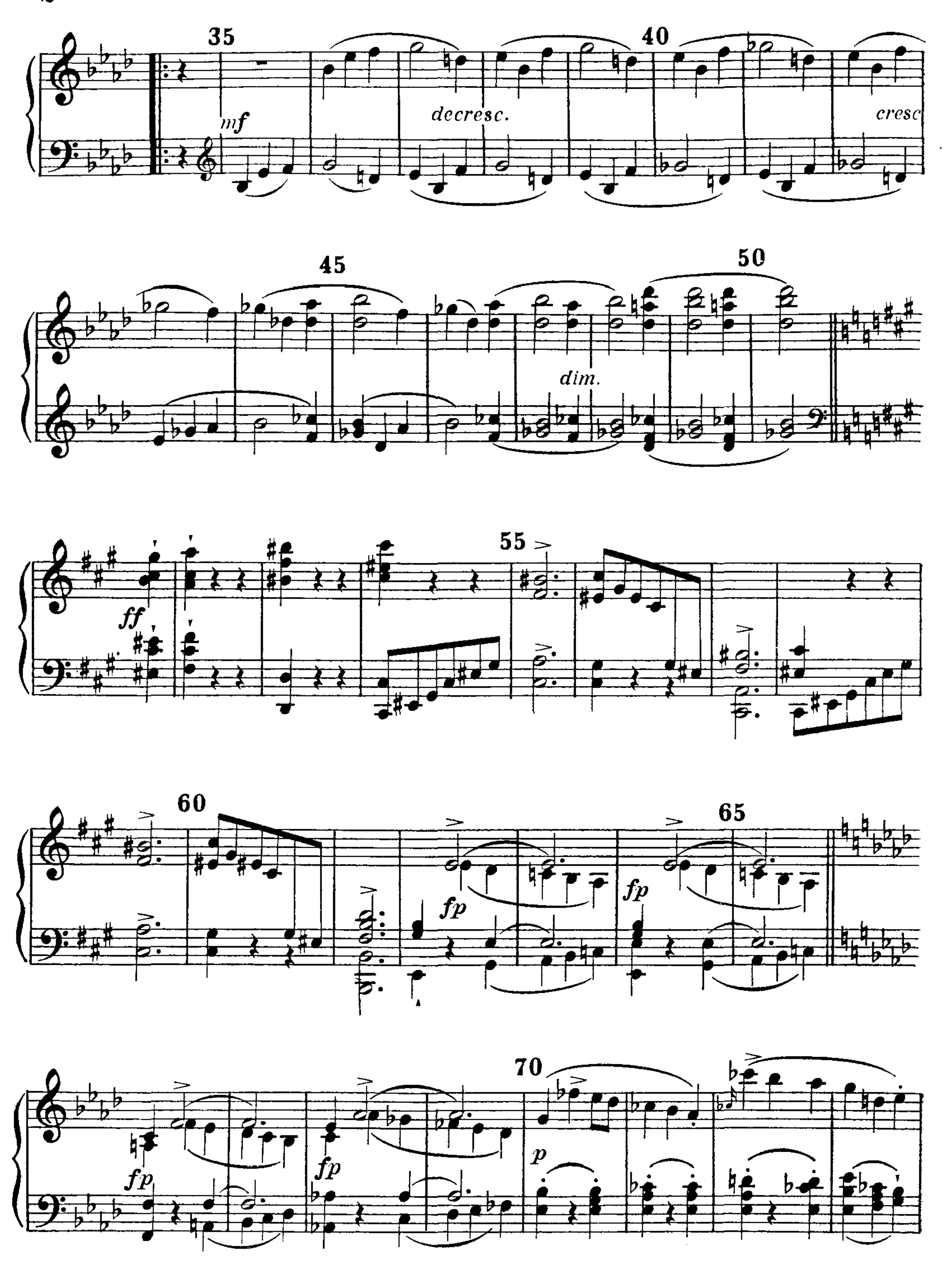
Prof. Joseph *Pembaur*-München wird die Sonate in der jetzt vorliegenden Gestalt am 12. Oktober 1928 in München zum erstenmal öffentlich spielen.
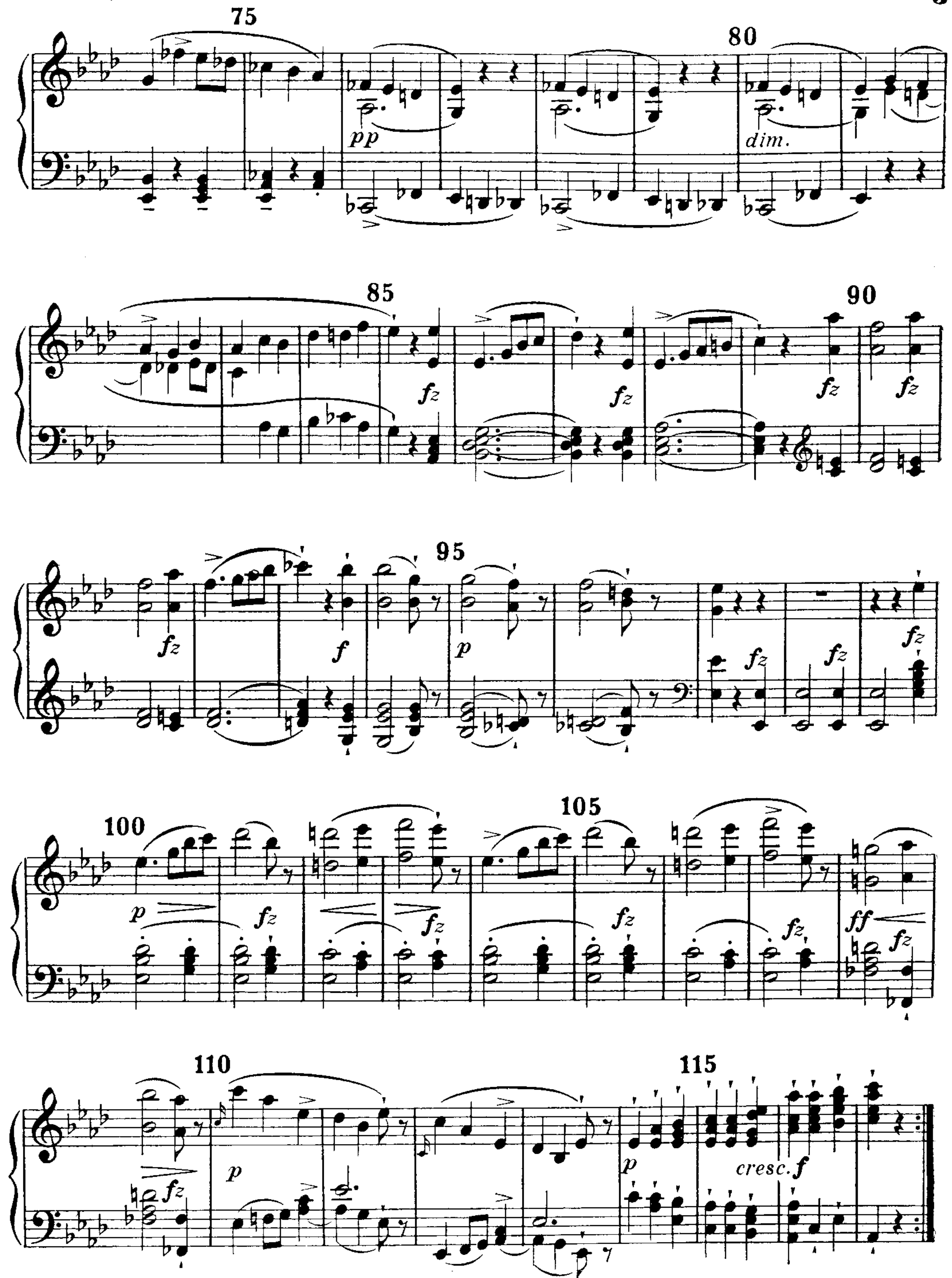
Scherzo aus der Klaviersonate e-moll (Juny 1817) von Franz Schubert

nach einem bisher unveröffentlichten Manuscript aus dem Nachlaß von Dr. Erich Prieger-Bonn zum ersten Male veröffentlicht von Adolf Bauer-Bonn.
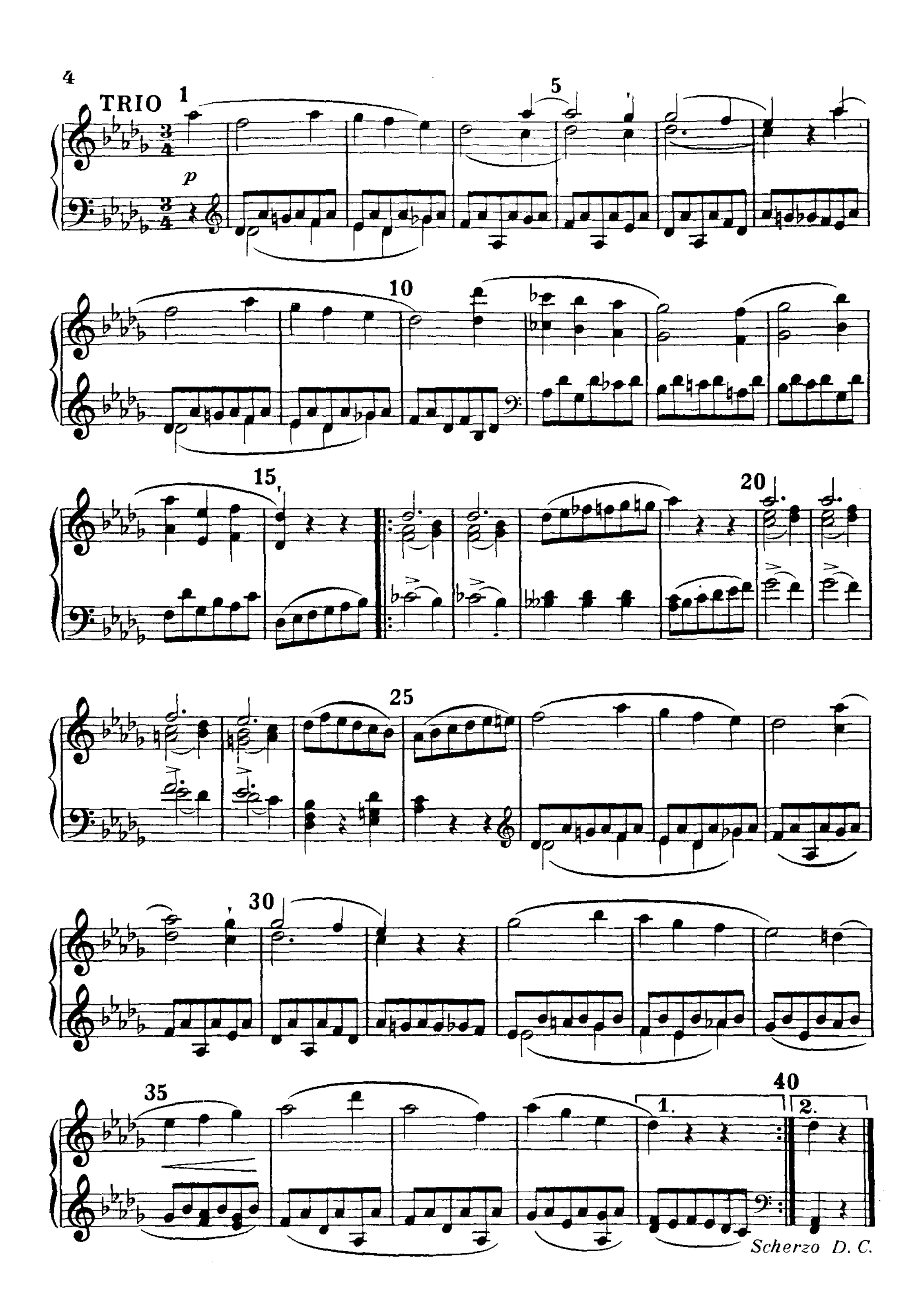
BEILAGE zum SCHUBERT-HEFT der „MUSIK“ 21. Jahrgang Heft 1




35
40
mf
decresc.
cresc
45
50
dim.
ff
55
60
65
fp
fp
fp
fp
70
p



75
80
pp
dim.
85
90
fz
95
f
p
100
105
ff
110
115
cresc.


TRIO
p
1
5
10
15
20
25
30
35
40
1.
2.
Scherzo D. C.

DER SINFONIKER SCHUBERT

VON

WALTHER KRUG-SCHOPFHEIM

> O Phantasie! Du höchstes Kleinod der Menschen, du unerschöpflicher Quell ... O bleibe noch bei uns, wenn auch von Wenigen nur anerkannt und verehrt.
> *Schubert am 29. März 1824*

Schubert hat 9 Sinfonien geschrieben und 17 Ouvertüren. Das Oktett, das man heute vielleicht eine Kammersinfonie nennen würde, reiht sich an; hat er es selber doch »den Weg zur großen Sinfonie« genannt. Und schließlich darf man einige vierhändige Kompositionen nicht vergessen: die beiden Sonaten in D und C, das Allegro in a opus 144 (Lebensstürme genannt) und die Fantasie in f opus 103. Diese Werke haben durchaus sinfonischen Charakter und wurden dann auch später, die Sonate in C von Joachim, die Fantasie von Mottl für großes Orchester eingerichtet.

Dies unbegreiflich reiche Werk des nur 31 Jahre alt gewordenen Meisters gliedert sich, wie sein ganzes Werk nach der Zeit seiner Entstehung in zwei Gruppen: die Zeit der Entwicklung und die Zeit der Reife. Schon die nichtsinfonischen Werke zeigen die Entwicklung. Die Messen 1—4 sind aus den Jahren 1814—1816, die reifen 5 und 6 dagegen aus 1822 und 1828, die Quartette 1—11 aus den Jahren 1812—1817, die Beethoven in ihrer Art ebenbürtigen Nr. 13—15 aus den Jahren 1815—1817, die letzten reifen aus den Jahren 1822—1828. Mit dem Jahr 1822 beginnt die Reifezeit dieses redlich sich Mühenden, der trotz aller Eingebung alles andere war, als einer, der sich nur inspirieren läßt und dann sehr flüssig geschrieben hat. Am deutlichsten aber lassen die Sinfonien erkennen, wie hier eine Entwicklung vom Unvollkommenen zum Vollkommenen stattfindet. Die Jahre 1813—1816 zeigen das Unentwickelte des nur noch musikantischen Jünglings. Die Jahre 1816—1818 bilden den Übergang aus der Form zum Eigenwesen. Vier Jahre Pause geben dann die Kraft, dem Schubertschen Sinn seine Gestalt zu gewinnen.

Es ist begreiflich, wenn man bei Schubert zuerst immer an den Lyriker denkt. Denn sicherlich war seine Begabung in erster Reihe lyrischer Natur. Meint man damit aber, es habe ihm die Kraft des Gestaltens gefehlt, vor allem im großen, statt dessen sei er redselig und oft von einer »göttlichen Länge«, so ist man im Irrtum befangen. Wer seine Lyrik kennt, weiß auch an diesen Gebilden, seien es Lieder, seien es kleine Stücke, die Sicherheit und Plastik der Gestaltung zu schätzen. Das ist nicht nur ein Sichhingeben an die Situation und Stimmung. Das ist ihr sicheres Erfassen. Und hier schon ist bemerkenswert, wie Schubert von jedem Seitenweg, auf den namentlich die Neigung zum Modulieren bei dem Reichtum seiner Begabung ihn verleitet, immer wieder zur rechten Zeit auf den Hauptweg zurückzufinden weiß. Es ist Romantik.

Gut. Das heißt doch aber nur, daß die subjektive Seite des Gebildes besonders betont ist: woraus sich die Neigung zu Gegensätzen und Widersprüchen, das Verlangen nach Entferntem, nach der Ferne erklärt. Alles weitere aber ist Gerede. Es gibt keine romantische Musik, so wenig es eine romantische Kunst gibt. Es gibt das nur zu Zwecken der Einteilung und des geschichtlichen Überblickes und dort, wo man, kulturhistorisch, von Entwicklung reden will. Kunst ist Kunst, Musik ist Musik. Das heißt: sie ist klassisch und romantisch, sachlich und persönlich in einem. Und wo von einem Teil zuviel ist, da ist es zum Schaden des Werks, da gibt es einen Riß, einen Bruch. Schubert ist romantisch eingestellt und seine Musik auch. Sie ist aber mehr, denn sie strebt nach Rundung und Vollkommenheit.

Schon die drei ersten Sinfonien zeigen das deutlich genug. Sie sind noch fast gar nicht Schubertisch-romantisch, wenn auch einige Schwärmereien unterlaufen. Sie sind abhängig von Mozart und Beethoven, und zwar im Sinne eines sachlichen Musizierens, einer musikantischen Musizierfreude. Sicher in der Form, klingen sie gut und zeigen ein frisches Wesen. Allorten ist der Kenner und Praktiker zu bemerken. Sie sind ein Beweis dafür, wie bestimmt dieser junge Mann von 16—18 Jahren den großen Apparat und die große Form zu meistern gewußt hat.

In diese große Form beginnt der 19- und 20jährige das Schubertsche Wesen zu ergießen. Noch ist er nicht völlig er selbst. Wie charakteristisch ist doch aber diese 4. Sinfonie in c-moll, deren Vorbild Beethovens Fünfte ist: Viel Beethoven und doch nicht Beethoven. Daß er die Wiederholung in g-moll bringt statt in c-moll, eine Folge der oft nachgegebenen Neigung zum Wechsel und vielleicht ein wenig zum Schaden der Geschlossenheit, ist nicht so entscheidend wie die ganze Wendung, die dies c-moll bei Schubert nimmt. Hier zeigt sich schon das Signum seines sinfonischen Gestaltens, sein großer Gegensatz zu Beethoven.

Der Sinn der Sinfonie, aus dem Widerstreit verschiedener Charaktere ein Ganzes zu formen, war bei Beethoven, gemäß seinem Eigenwesen, zu Streit und Kampf geworden. Die Beethovensche Sinfonie lebt von einer großen Spannung, mag man sie im einzelnen auf den Stil hin ansehen oder im großen auf die Form: überall ist Spannung und, wo Ruhe ist, ist sie oft nur scheinbar, in Wahrheit steht hinter der Ruhe verborgen die große Spannung. Es ist bekannt, daß dies Gestalten einer gespannten Form eine Hinneigung zum einzelnen, zu schönen Themen vor allem, ausschloß. Um so mehr, als die motivische Arbeit, um das Ganze trotz der Spannung als Ganzes zu geben, im Vordergrund steht. Da Beethoven diese seine sinfonische Gestalt zu einem Grad der Vollkommenheit heraufhob, die niemand mehr zu erreichen vermochte, ward sie als Norm ausgegeben. Es hieß nun: allein die von innerer Spannung ganz erfüllte Gestalt ist die richtige. So begreiflich diese Einstellung war, so falsch war sie. Beethoven selbst hat Sinfonien geschrieben, wie die

dritte und sechste, wo diese Spannung sich nicht in gleicher Weise findet. Daß es Sinfonien ohne diese Spannung geben kann, hat Schubert gezeigt. Die Gegensätze in Widerstreit zu sehen oder zu setzen, ist Schuberts innerstem Wesen fremd und immer fremd gewesen. Sein Blick in die Natur, die große und kleine, ähnelt dem Goethes: er verehrt die Gegensätze sehend. Sie erscheinen ihm nicht dramatisch, sondern seiend. Wo er dramatisch wird, ist es nicht der Spieler und Gegenspieler, der das Drama macht, sondern die Entwicklung des Einen zu seiner Höhe. (Daher er es auch auf der Bühne zu keiner Wirkung brachte.) So läßt Schubert gewähren, während Beethoven zwingt. Schubert läßt die Individuen sich darstellen zu ihrer Eigenart und die Themen sich schön entfalten, deren Reichtum auch dort nicht geringer wird, wo motivische Arbeit stark beteiligt ist. Es wachsen dann die Gruppen zu Episoden heran und breiten sich aus. »Verweile doch, du bist so schön«, so hört man Schubert immer wieder rufen. Und aus gleichem Herzen: »Wie schade, daß du so schnell dahin mußt.« Die Schönheit der Welt in all ihrer Mannigfaltigkeit vor uns auszubreiten, das ist das Ziel Schubertschen Strebens, und der Gedanke, daß die Schönheit so schnell vergehen muß, mischt dem Verlangen nach ihr die Wehmut bei. Hier ist Phantasie am Werk, die Urgabe des Künstlers, und wo er aus fühlendem Herzen zu gestalten vermag, dort gibt er das Vollkommene. Diesem merkwürdigen Menschen, der bei allem Frohsinn und aller Natürlichkeit immerzu an dem Gefühl der Vereinsamung leidet und einmal klagt: »man glaubt immer, zu einander zu gehen, und man geht immer nebeneinander,« ihm ist, aus einem tiefinnerlichen Bedürfnis heraus, in seiner Kunst nichts natürlicher als daß man »zu einander geht«, daß man, und sei es auch unter Gegensätzen, Beziehungen sucht und findet, daß alles ineinander übergeht. So haben wir denn als einen der hervorstechendsten Züge gerade auch seines sinfonischen Werkes der reifen Zeit die sorgfältige Motivierung der Übergänge zu beobachten. Es ist selten, daß man Gebilde findet, die einfach nebeneinander gesetzt sind. Wo wir dieses haben, trügt meistens der äußere Schein. Der Übergang ist auch hier für das Gefühl vorhanden, er ist nur gewissermaßen verschwiegen oder unterdrückt. Das gilt für alle entscheidenden Stellen, namentlich also für die Übergänge zu den zweiten Themen und zur Wiederholung. Vor allem ist Schubert Meister in der Fähigkeit des kurzen und knappen Überleitens. Man denke etwa an die ersten Sätze der h-moll- und der großen C-dur-Sinfonie, wo es nur eines oder zweier Akkorde bedarf, um in eine völlig anders geartete Welt sich sicher übergeleitet zu fühlen. Anders freilich gibt sich in beiden Sätzen die Überleitung zur Wiederholung: hier ist die Motivierung sehr ausführlich. Ähnlich durchweg in der Ouvertüre zu Rosamunde, in den »Lebensstürmen« und in der vierhändigen Sonate in C (Grand Duo genannt).*)

*) In dieser bedarf die Überleitung zur Wiederholung besonderer Erwähnung. Es sind die letzten 16 Takte vor der Wiederholung, das zweite Thema erscheint in E-dur in vollem Umfang, wird aber der bei Schubert ja

Es kommt freilich vor, daß Schubert bei aller Verbundenheit doch öfter den Anschein des Unverbundenen, Willkürlichen erweckt. Das hängt aber nur mit seiner Art des Modulierens zusammen. Er moduliert ja mit Vorliebe über die Terz. Da diese Art in gewissem Sinn eine Verkürzung des Vorgangs bedeutet, so erzeugt sie Überraschung, und da sie sich oft findet, erleben wir viele Überraschungen und haben das Gefühl des Abrupten oder besser des Überfalls anstatt des gewünschten Übergangs. Es ist aber auch dieser Überfall ein Übergang. Er ist nie willkürlich, wie Spätere ihn nachzuahmen beliebt haben. Diese Überfälle dienen dem Fortschreiten des Musikverlaufs, stilistisch im kleinen, formell im großen. Sie setzen also nicht etwa Neues unvermittelt daneben, sondern verbinden gerade durch den Gegensatz, das Anderssein. Wenn z. B. im ersten Satz des Grand Duo 15 Takte vor dem Eintritt des zweiten Themas auf der Höhe der Steigerung plötzlich vor C-dur nach cis-moll moduliert wird, so bewirkt diese Überraschung ein schnelleres Erreichen des Höhepunktes, das heißt ein dichteres, festeres Anschließen. Was hier um so bedeutsamer ist, als von hier die Überleitung zum zweiten Thema ihren Anfang nimmt.

Etwas Ähnliches haben wir zu Beginn des zweiten Teils der »Lebensstürme«. Statt des erwarteten a-moll setzt hier, in der Terzmodulation, f-moll ein. Hier ist in den vorangegangenen Takten die Hinleitung zu a-moll sorgsam motiviert worden. Wenn nun gleichwohl plötzlich f-moll einsetzt, so ist der innere Vorgang dieser: Das Ohr ergänzt schnell nach dem Einsatz des f-moll rückwärts hörend, die Überleitung nach f-moll, das sozusagen nur vorzeitig eingesetzt hat, die Überleitung ist gewissermaßen schon da. Zugleich wird aber durch das abrupte, vorzeitige Einsetzen dieses f-moll dem Hörer klar gemacht, daß eine neue Gruppe beginnt. Diese Art ist wie eine wunderbare Vereinigung von Übergang und Nicht-Übergang. Sie findet sich bei Schubert häufig und hat den Zeitgenossen manchen Ärger bereitet. Das Neue daran ließ sie auf Willkür und Manier schließen, während es Weisheit und Fülle bedeutet, Bedacht und Phantasie.

Die gleiche Sorgfalt verwendet Schubert auf die motivische Verarbeitung. Nochmals sei auf das Grand Duo verwiesen. Obwohl hier das zweite Thema anderen Charakter hat als das erste (dieses steigt abwärts, während jenes nach oben strebt), ist es doch diesem entnommen und ähnelt ihm im Rhythmus, Tonfolge und Bau. Was in diesem langen Satz von Themen und Motiven auftaucht, ist aus dem ersten Thema geschöpft. Fast könnte man sagen, daß das Ganze eine große Fantasie über den ersten Takt dieses Themas sei. Wie natür-

---

stets stark betonten Selbständigkeit durch eine aus ihr selbst entwickelte Gegenstimme und eine eigenwillige Harmonisierung entkleidet und gewinnt dadurch trotz der Selbstherrlichkeit seiner Erscheinung einen ganz merkwürdigen Durchgangscharakter. Durch Wiederholung seines ersten Taktes, der rhythmisch dem ersten Takt des ersten Themas gleicht, wird dann auf dessen bevorstehende Ankunft aufmerksam gemacht. Im letzten Augenblick aber tritt noch eine kurze Verzögerung ein durch die Wiederholung der zweiten Takthälfte: eine Spannung, die bewirkt, daß das nun als Wiederholung einsetzende erste Thema wie eine neue Erscheinung dasteht.

lich Schubert dieses Streben nach Einheit durch motivische Gestaltung ist, ergibt sich daraus, daß nichts konstruiert erscheint, alles ist von wunderbarer Selbstverständlichkeit und reichster Fülle. Allerdings ist die motivische Verarbeitung innerhalb des sinfonischen Gestaltens nicht immer die gleiche. Der Reichtum an Gedanken zwingt Schubert auch zuzeiten, ihr weniger Beachtung zu schenken. Doch ist sie immer da. Sonst würden wir auch nicht den Eindruck der Einheit in dem Maße haben, wie wir, trotz der Vielfalt, ihn bei Schubert immer haben. Die Gebilde würden auseinanderfallen, zumal sie meist von einer Schönheit sind, die wir im gleichen Maß vielleicht nur bei Mozart wiederfinden und die die Ohren immer wieder auf sich und vom Ganzen ablenken möchten.

Das alles muß man nicht endgültig beweisen wollen. Auch mit Beispielen blieben wir an der Oberfläche. Das Letzte ist nicht zu beweisen, nicht einmal zu sagen. Man fühlt es oder nicht. Und dann entscheidet auch hier die Wirksamkeit. Wirkt ein Werk, nachdem das Zeitgenössische seinen Reiz verloren hat, noch weiter, so bedarf es keiner Beweise. Nun: die Wirkung von Schuberts sinfonischem Schaffen ist heute, nach hundert Jahren, so unmittelbar wie je. Auch die drei Sinfonien der Jahre 1816—1818, voran die sogenannte tragische, haben ihre Wirkung, und diese Wirkung ist Beweis genug, daß auch diese Art des Gestaltens ihre Vollkommenheit zu finden vermag. Unmittelbarer noch ist die Wirkung der beiden Sinfonien, deren Ruhm seit Jahrzehnten in aller Munde ist: der unvollendeten und der großen in C-dur. Die erste ist beinahe so volkstümlich geworden wie der Lindenbaum. Sie stehen am Ende: mit ihrer grundverschiedenen Natur und Gestalt wie eine Teilung Schubertschen Wesens. Die eine das Lied der Sehnsucht, die nie erfüllt wird, weil immer das Schicksal Erfüllung verweigern wird. Die andere in üppigstem Lebensreichtum die Welt umfangend. Die eine knapp im Ausdruck jeden Gefühls bis zu einem Grad, der eben noch zu ertragen ist. Die andere gefühls- und redselig, weitausholend. Und doch wieder sind sie einander so ähnlich in der Schubertschen Hingabe an das Elementare und in der Freude daran. Die Stimme des Schicksals, die auch in der anderen, letzten, droht und einmal das Leben fast erstarren machen will, auch sie geht doch wieder unter in diesem unerschöpflichen Quell, aus dem die ewige Phantasie gespeist wird, die dem Meister bis ans Ende treu geblieben ist.

SCHUBERTS LIEDER IN FRANKREICH BIS 1840

VON

WILLI KAHL-KÖLN

Die wichtigsten Daten für das Bekanntwerden Schubertscher Lieder in Frankreich sind der Schubert-Literatur seit *Kreißle v. Hellborn*[1]) geläufig und neuerdings, um einige bedeutsame Tatsachen vermehrt, noch einmal von *O. E. Deutsch*[2]) zusammengestellt worden. Über die dort gemachten Andeutungen hinaus soll hier eine quellenmäßige Behandlung des Gegenstandes versucht, das bekannte Material erschöpfender als bisher ausgewertet und neues erschlossen werden. Freilich sind meine Quellen beschränkt, und es müßte von französischer Seite aus einmal alles nachgeholt werden, was der deutschen Forschung nur sehr schwer erreichbar bleiben wird, und was insbesondere diese Skizze weder anstreben kann noch will.

A. NOURRIT UND ANDERE SCHUBERT-SÄNGER

Die Geschichte des Schubertschen Liedes in Frankreich beginnt, soweit bislang bekannt, bald nach Schuberts Tod. Seit 1829 sang *Pierre François Wartel* in Paris seine Lieder,[3]) sicher auf Anregung seines Lehrers Adolphe Nourrit. *Nourrit*, der gefeierte Tenorist der Großen Oper, wurde dann der eigentliche Bahnbrecher für Schuberts Lieder in Frankreich.[4]) Wohl schon ehe er sich mit ihnen an die Öffentlichkeit wagte, machte er einen kleinen erlesenen Kreis in seinem Heim mit Schubertschen Liedern bekannt, gelegentlich von F. Hiller oder Liszt begleitet.[5]) Nachdem Nourrit schon einmal am 20. oder 21. Dezember 1834 in einem Konzert der Romanzenkomponistin Loisa Puget die »Hymne an die Jungfrau« (»Ave Maria«) gesungen,[6]) brachte er bald darauf dem Schubertschen Lied seinen ersten durchschlagenden Pariser Erfolg. Das Publikum der Konzerte des Conservatoire lernte durch ihn am 18. Januar 1835 »Die junge Nonne« und am 26. April den »Erlkönig«, beide orchestriert, kennen. Vielleicht war »Die junge Nonne« als lyrische Szene gerade an dieser Stelle besonders geeignet, Schubert einzuführen.[7]) Der Erfolg war dank

[1]) *Fr. Schubert*, 1865, S. 574ff. Vgl. insbesondere noch *H. de Curzon*: Les Lieder de Franz Schubert. Esquisse critique 1899, S. 44ff. und *Grove*: Dict. of music and musicians, 3. ed. by H. Colles, Vol. 4, 1928, S. 622f.

[2]) Schubert im Ausland, Schubert-Heft der »Modernen Welt« (»Der intime Schubert«) 1. Dezember 1925, S. 30f.

[3]) *H. Barbedette*: Fr. Schubert, 1865, S. 87.

[4]) Vgl. vor allem das dreibändige Werk von *L. Quicherat*: A. Nourrit. Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance, 1867.

[5]) *Quicherat* II, S. 421. Liszt hatte den Sänger einst — leider sagt *Quicherat* II, S. 32 nicht, wann — mit dem Klaviervortrag des »Erlkönig« für Schubert begeistert und zwar im Hause des ungarischen Bankiers Dessauer, der wohl mit dem Musiker Josef Dessauer aus Schuberts Bekanntenkreis identisch sein könnte.

[6]) *Quicherat* II, S. 19.

[7]) Schon stofflich mußte dieses Lied die Franzosen fesseln, denen damals Diderots Roman »La Religieuse« noch in frischer Erinnerung war. *H. Blaze de Bury*, der die erste Begeisterung der Pariser für diesen Schubertschen Gesang noch erlebt hat, zog später eine Parallele zwischen beiden Kunstwerken (A propos de La Religieuse de Schubert et de Diderot, Rev. des deux mondes Vol. 50, 15. 3. 1882, S. 421—443, übersetzt: Allg. mus. Ztg. Jg. 17, Nr. 40—43, 1882).

Nourrits packendem Vortrag wohl unbestritten. »Ce jour-là Schubert passa en un instant, à Paris, de la réputation à la gloire«, berichtet ein Zeuge dieser denkwürdigen Aufführung.[1]) *Berlioz* widmete dem Stück eine Besprechung im Journal des débats politiques et litéraires,[2]) die den Gesamteindruck unter der Vorstellung einer lyrischen Szene bezeichnenderweise so zusammenfaßt: »... tout cela est d'un dramatique achevé.« Im übrigen gilt von der gutgemeinten Aufklärung, die Berlioz seinen Landsleuten über Schubert geben möchte, durchaus, was schon *Barbedette* bemerkte:[3]) »Un dithyrambe rempli d'erreurs qui prouve, à quel point la personne de Schubert et ses travaux étaient ignorés.«

1837 setzte sich Nourrit abermals an bedeutsamer Stelle des Pariser Musiklebens für Schubert ein. Im Rahmen der vier berühmten Beethoven-Abende Liszts im Januar und Februar dieses Jahres hörte man von ihm »Sei mir gegrüßt« und »Die Gestirne« (Gedicht von Klopstock)[4]) als Neuheiten. Verstimmt und verbittert durch das Engagement eines Rivalen, des Tenoristen Duprez, nahm Nourrit seinen Abschied an der Großen Oper und ging auf Reisen. Seine Tournee brachte ihm in Marseille und Lyon neue Schubert-Erfolge, in Marseille bei einem Konzert der jungen Pianistin Maglione am 17. Juni 1837 (»Sei mir gegrüßt« und »Die Gestirne«)[5]), in Lyon im Bunde mit Liszt. Von ihm begleitet sang er dort während seines Aufenthalts täglich Schubertsche Lieder im Hause der Gräfin Montgolfier.[6]) Daselbst entstand auch der Plan zu einem Wohltätigkeitskonzert für die Arbeiter am 3. August, dessen Programm einige Lieder von Schubert enthielt.[7]) Nourrit und Liszt als Schubert-Interpreten — ein erlesener Genuß,[8]) der die Franzosen wohl ahnen ließ, was jenseits der Welt modischer Opernarien und seichter Romanzen an deutscher Liedkunst heraufdämmerte.[9]) Noch einmal sang Nourrit in Lyon Schubert in einer Veranstaltung des deutschen Deklamators und Improvisators M. L. Langen-

---

[1]) *E. Legouvé:* Soixante ans de souvenirs, P. 2, 1887, S. 128. Vgl. auch Gaz. mus. de Paris, Jg. 2, 25. 1. 1835, S. 31.

[2]) 25. 1. 1835, abgedr. bei *Kreißle* a. a. O. S. 576 Anm. 1.

[3]) A. a. O. S. 87.

[4]) Beide im Konzert am 28. Januar. Da Nourrit in der Anzeige der Rev. et Gaz. mus. de Paris, Jg. 4, 22. 1. 1837, S. 36 nicht genannt ist, mag *L. Ramann* (Fr. Liszt als Künstler u. Mensch, 1880, Bd. 1, S. 426ff.) seine Mitwirkung entgangen sein. Sie ist jedoch durch *Legouvé* a. a. O. S. 129 bewiesen. Im dritten dieser Konzerte sang eine Mademoiselle Méquillet von Liszt begleitet »Pensée d'amour« (deutscher Titel?) und »Die junge Nonne«. Vgl. Berlioz' Kritik in der Rev. et Gaz. mus. de Paris, Jg. 4, 12. 2. 1837, S. 63. Ein bald danach (ebenda S. 83) angekündigtes Auftreten Nourrits mit Schubert-Liedern (»Erlkönig« und »Die Gestirne«) in einem Konzert des Pianisten Labarre kam der Kritik zufolge (ebenda S. 98f.) offenbar nicht zustande.

[5]) *Quicherat* I, S. 317, II, S. 29, ausführlich III, S. 430f. In Erinnerung an dieses Konzert spielte Chopin auf Bitten der Freunde des Verstorbenen am 24. April 1839 bei der Trauermesse für Nourrit in Marseille — auf diesem Wege gelangte die Leiche von Italien nach Paris — zur Wandlung auf der Orgel »Die Gestirne«. Vgl. *Quicherat* I, S. 513 und *Fr. Niecks:* Fr. Chopin als Mensch und als Musiker, 1890, Bd. 2, S. 60ff.

[6]) *Liszt:* Ges. Schriften 1881, Bd. 2, S. 158.

[7]) *Quicherat* I, S. 324ff., II, S. 29ff., *Ramann* a. a. O. Bd. 1, S. 455ff.

[8]) Vgl. *F. Hiller:* Künstlerleben 1880, S. 174.

[9]) »Le théâtre ne donne pas de plus forts émotions«, gesteht Quicherat (II, S. 30) als Zeuge dieses Lyoner Konzerts.

schwartz am 12. August 1837.[1]) Es war sein letztes Konzert auf französischem Boden.

Italien sollte bis zu seinem tragischen Ende (Sturz aus dem Fenster) das Ziel seiner Künstlerlaufbahn werden. Auch außerhalb Frankreichs — davon hat die Schubert-Literatur bisher noch gar nicht Kenntnis genommen — hat Nourrit viel Beifall mit Schubertschen Liedern gefunden. Zwei hatte er schon im Frühjahr 1837 in Antwerpen gesungen,[2]) wobei sein stilgerechter Vortrag den Belgiern so recht den Gegensatz »Mélodie« — »Romance« bewußt werden ließ.[3]) In Italien scheint sich schon früh (1830/31) *Karoline Unger* für Schuberts Lieder eingesetzt zu haben.[4]) Sie war es auch, die Nourrit Januar 1838 im Hause Perruchinis zu Venedig zum Vortrag der »Gestirne« und des »Sei mir gegrüßt« ermutigte, wo er vor einem unerwartet großen Kreis neugieriger Zuhörer zunächst nur französische Romanzen seines Gastgebers singen wollte.[5]) Der Sieg des Schubertschen Liedes über die französische Romanzenkunst war auch hier sofort entschieden. Tiefen Eindruck machte es insbesondere auf den anwesenden Giovanni Battista Velluti, den letzten berühmten Theatersopranisten Italiens.[6]) Noch einmal sang Nourrit in Venedig Schubert bei einem Künstlertee der Karoline Unger.[7]) In Rom fand der gefeierte Sänger wärmstes Interesse für Schubert in der Académie de la France, namentlich bei ihrem Direktor, dem Maler Jean Ingres.[8]) Zuletzt machte er noch in Neapel Donizetti mit Schubertschen Liedern bekannt.[9])

Nourrits Schubert-Repertoire ist mit den bisher genannten Liedern keineswegs erschöpft, aber er wagte sich immer nur mit einer kleinen Auswahl an die Öffentlichkeit. Hinter diesem vorsichtigen Vorgehen stand der ernste Wille, den Geschmack eines an Romanze und Chanson gewöhnten Publikums unter allen Umständen mit den Eindrücken einer ganz anders gearteten Kunst zu läutern. Er dachte wohl auch daran, Schuberts Lieder auf die Bühne zu bringen, wo er der Wirkungsweite seiner Gesangskunst offenbar am sichersten war.[10]) Stets wollte er als Schubert-Interpret Erzieher des Publikums sein, niemals Virtuose. So entsprach es seinem Berufsethos im allgemeinen, da ihm

---

[1]) *Quicherat* II, S. 30f.
[2]) Ebenda I, S. 302, II, S. 34 f.
[3]) Vgl. die Kritik im Antwerpener »Précurseur«, 14. 4. 1837 bei *Quicherat* II, S. 35. »Mélodie« bürgert sich bei den Franzosen in diesen Jahren neben »le lied« sichtlich unter dem Einfluß der Schubert-Pflege als Gattungsname ein.
[4]) So vermutet *Deutsch*: Schubert im Ausland a. a. O. S. 31. Ich benutze die Gelegenheit, seine Ausführungen über Schubert und Italien dahin zu ergänzen, daß eine Ausgabe Schubertscher Lieder mit italienischer Übersetzung von N. di Santo-Mango und französischer von Crevel de Charlemagne bereits September 1840 bei Ricordi in Mailand erschienen ist (*Fr. Hofmeister*: Mus.-literar. Monatsber. f. d. J. 1840, S. 125).
[5]) Vgl. Nourrits Brief v. 30. 1. 1838 bei *Quicherat* I, S. 363 f.
[6]) Über ihn *Fr. Haböck*: Die Kastraten und ihre Gesangskunst, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1927, S. 493.
[7]) *Quicherat* I, S. 365.
[8]) Ebenda I, S. 372 f.
[9]) Ebenda III, S. 197.
[10]) Ebenda II, S. 441.

die Kunst »une vocation sacrée« bedeutete.[1]) Einen Künstler von so starken und vielseitigen geistigen Interessen[2]) mußte auch das Schubertsche Lied in erster Linie geistig fesseln. Es war ihm stets mehr als nur eine in ihrer Neuheit Erfolg versprechende musikalische Angelegenheit. Bezeichnenderweise machte er von den ihm zur Verfügung stehenden Übersetzungen der Lieder durch Bélanger niemals kritiklos Gebrauch. »Il les modifiait sans cesse, surtout au point de vue de la musique«, berichtet Quicherat.[3]) Ja, er war an Richaults Liederausgabe inmitten der Übertragungen Bélangers selbst mit mehreren Stücken als Übersetzer beteiligt.[4]) Jedenfalls besaß Nourrit, und das kennzeichnet das geistige Verhältnis des Sängers zu seinen Aufgaben, ein reifes Verständnis und ein tiefes Verantwortungsbewußtsein für die Beziehungen von Wort und Ton im Schubertschen Lied, was um so mehr anzuerkennen ist, als ja dessen Urgestalt seinem heimatlichen Idiom — sprachlich und musikalisch — denkbar fernstand.[5]) Die aus solchen geistigen Voraussetzungen sich ergebende Einfühlungskraft des Vortrags konnte der Kritik die bewundernden Worte abringen: »L'idéal est atteint pour cette musique«.[6])

Man darf sich nicht wundern, daß die Erinnerung an den berühmtesten französischen Schubert-Sänger Nourrit die Namen der Künstler bald in Vergessenheit gebracht hat, die sich gleichzeitig mit ihm in Frankreich, wenn auch nur gelegentlich und nicht entfernt mit seinem Wagemut und Eifer für das Schubertsche Lied einsetzten. Der Mademoiselle *Méquillet* wurde schon gedacht.[7]) Ein Jahr nach Nourrits ersten Schubert-Erfolgen in den Konzerten des Conservatoire sang dort am 20. März 1836 *Marie Cornélia Falcon* von der Großen Oper »Gretchen am Spinnrad« (vielleicht instrumentiert).[8]) Von bekannten Namen begegnen noch als Schubert-Sängerinnen in Paris die damals sechzehnjährige *Hermine Rudersdorff* gelegentlich mit mehreren Liedern in einem

---

[1]) *Quicherat* III, S. 443.

[2]) Ebenda II, S. 264 ff. Vgl. auch *[H. Blaze de Bury:]* A. Nourrit, Rev. des deux mondes T. 5, 1839, S. 753, abgedr. in d. Verf. Musiciens contemporains 1856, S. 229. Solche den Durchschnitt weit überragende geistige Regsamkeit beobachten wir auch bei anderen bedeutenden Schubert-Sängern, schon bei J. M. Vogl, später bei Stockhausen.

[3]) II, S. 32 Anm. 2. *Legouvé* a. a. O. S. 128 f. schildert anschaulich mehrere fruchtlose Bemühungen, einen französischen Übersetzer für Klopstocks »Die Gestirne« zu gewinnen, als Nourrit dieses Lied Anfang 1837 erstmalig singen sollte. Schließlich gelang Legouvé selbst eine von Nourrit mit Erfolg benutzte Übertragung in rhythmische Prosa.

[4]) *Curzon* a. a. O. S. 48.

[5]) Ein interessantes Selbstzeugnis muß hier eingeschaltet werden, der von *Quicherat* III, S. 7 veröffentlichte Brief Nourrits an einen unbekannten Freund Éd. P. von Anfang 1835: »Je me suis procuré de nouvelles mélodies de Schubert qui sont magnifiques. Les traductions que tu m'as laissées m'ont beaucoup servi, et j'ai réussi à les arranger en rimes sous la musique, qui est assez belle pour se passer de beaux vers. Es-tu heureux de savoir l'allemand! Car, si tu savais chanter, tu pourrais unir les poésies de Goethe aux inspirations de Schubert. Apprends-moi l'allemand, je t'apprendrai à chanter.«

[6]) *H. Blaze de Bury*, Rev. des deux mondes T. 5, 1839, S. 494.

[7]) S. o. S. 23 Anm. 4.

[8]) *A. Elwart:* Histoire de la Société des concerts de Conservatoire impériale de musique 1864[2] S. 175. Ihr ist (nach freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. O. E. Deutsch) Richaults Ausgabe der »Hymne an die Jungfrau« gewidmet. »Gretchen am Spinnrad« war übrigens das letzte Werk Schuberts in diesen Programmen bis 1883. Vgl. *A. Dandelot:* La Société des concerts du Conservatoire de 1828 à 1897, 1898, S. 89.

Konzert Th. Tilmants im Frühjahr 1839 [1]), sowie *Pauline Garcia* am 3. Februar 1839 in einem Konzert für die Abonnenten der Revue et Gazette musicale.[2]) Schubert sangen in Paris endlich *Geraldi* (»Der Tod und das Mädchen«) [3]) und Mademoiselle *Nathan* (»Gretchen am Spinnrad« und »Hymne an die Jungfrau«),[4]) nicht zu vergessen die in Pariser Salons in den Jahren 1832 bis 1837 geschätzte Schubert-Sängerin *Aloisia Gräfin Kielmansegg*, Gattin des hannoverschen Gesandten und Adoptivtochter des Wiener Bankiers Geymüller, dessen Familie Beziehungen zu Schubert hatte.[5]) Abschließend noch einige Nachrichten über Darbietungen Schubertscher Lieder außerhalb von Paris: In Versailles sang am 2. August 1838 *Sophie Bodin* die »Hymne an die Jungfrau« und nach dem Konzert in einer Gesellschaft noch weitere Lieder von Schubert, darunter auch »Das Zügenglöcklein«,[6]) in Marseille Frau *Prévot-Colon* die »Hymne an die Jungfrau« Anfang 1838.[7])

FRANZÖSISCHE AUSGABEN DER LIEDER

Was hier vorläufig einmal zusammengestellt wird, will einem endgültigen Verzeichnis nicht vorgreifen. Zeigt sich doch gerade hier, was die Forschung für eine wissenschaftlich brauchbare bibliographische Erfassung aller wichtigen Schubert-Ausgaben noch zu leisten hat.[8]) Den Anfang macht der Pariser Verleger *Richault* 1834 mit einem Schubert-Heft »Six mélodies célèbres, avec paroles françaises par M. Bélanger«,[9]) worin enthalten sind: »Die Post«, »Ständchen«, »Am Meer«, »Das Fischermädchen«, »Der Tod und das Mädchen« und »Schlummerlied«. Diese alsbald ständig vermehrte und bis 1850 auf 16 Bände mit 367 Liedern angewachsene Ausgabe[10]) steht im Zeichen eines edlen Wettbewerbs zwischen Verleger und Sängern. Nourrit mag den Verleger für ein solches Unternehmen ermutigt haben.[11]) Sicher mußte es anderseits auf die Sänger anregend wirken, wenn sie etwa 1838 in einem Richaultschen

---

1) Rev. et Gaz. mus. de Paris, Jg. 6, 28. 4. 1839, S. 136.
2) Ebenda Jg. 6, 3. 2. 1839, S. 33.
3) Ebenda Jg. 3, 7. 2. 1836, S. 47. Ihm ist, wie mir Herr Prof. O. E. Deutsch freundlichst mitteilt, Richaults Ausgabe der »Meeresstille« gewidmet.
4) Ebenda Jg. 6, 14. 11. 1839, S. 465, Besprechung ebenda S. 482.
5) Der Maler *R. Lehmann* (Erinnerungen eines Künstlers, 1896, S. 22) hat sie gehört. Sie sang, spielte Klavier, Harfe und Gitarre. Chopin, Thalberg und Meyerbeer verkehrten in ihrem Hause. Vgl. *E. Graf v. Kielmansegg:* Familien-Chronik der Herren, Freiherren und Grafen v. Kielmansegg, 1910², S. 630 ff.
6) Rev. et Gaz. mus. de Paris, Jg. 5, 12. 8. 1838, S. 325.
7) Ebenda S. 123.
8) Dankbar begrüßt man zwei wichtige Vorarbeiten *O. E. Deutschs* auf diesem Gebiet: Die Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern. Ein musikbibliogr. Versuch, 1926 und Franz Schubert. Eigenh. Manuskripte, Briefe, Orig.- und Erst-Ausgaben, Wien, Heck 1928 (Kat. Nr. 44).
9) Angezeigt: Gaz. mus. de Paris, Jg. 1, 8. 6. 1834, S. 188. Über Nourrits Beteiligung als Übersetzer s. o. Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. O. E. Deutsch ist das Heft Nourrit gewidmet, ebenso später »Auf dem Strom«.
10) *Deutsch:* Schubert im Ausland a. a. O. S. 30. Nach einer Statistik *J. d'Ortigues* (s. u. S. 29) waren bis Sommer 1836 in Paris schon 63 Lieder erschienen. Ob an dieser Zahl ausschließlich Richaults Ausgabe teilhat, wäre noch nachzuprüfen. S. u. S. 27 Anm. 2.
11) Nach *Legouvé* (a. a. O. S. 125) scheint auch *Chr. Urhan* dabei eine treibende Kraft gewesen zu sein. Über Urhans Verdienste um die frühe Schubert-Pflege in Paris vgl. meine Studie »Zur frühen Schubert-Pflege in Frankreich«, Zeitschr. f. Musik, Jg. 95, 1928.

»Album musical de Fr. Schubert. Contenant douze Ballades, Barcarolles, Mélodies et Romances. Lithographies de Sorrieu. Paroles françaises de M. Bélanger«[1]) Stücke fanden, die man bis dahin in Paris noch nicht gehört hatte. Neben Richault macht sich gelegentlich Prilipp als Schubert-Verleger bemerkbar mit »4 Mélodies, paroles françaises de Sivial«,[2]) etwas später der Verleger der Revue et Gazette musicale de Paris, M. Schlesinger, mit einer Ausgabe der 3 italienischen Gesänge op. 83.[3]) Daß Schlesinger bald darauf einen Übersetzer vom Range *Émile Deschamps'* für die Sache Schuberts in Frankreich gewinnen konnte, bedeutet wohl in der Hauptsache den großen Erfolg seiner mit Lithographien von A. Deveria geschmückten »Collection des Lieder de F. Schubert«, die im Frühjahr 1839 zunächst mit 15, bald darauf schon mit 26 Liedern erschien.[4]) Auf diese Schlesingersche Ausgabe — den Verlag übernahm 1846 L. Brandus — geht dann jene Richaultsche Auswahl von 40 Liedern zurück, die *Curzon*[5]) noch am Ende des Jahrhunderts als die beliebteste und beste in Frankreich bezeichnet. In diesem Zusammenhang ist auch daran zu erinnern, daß Bélangers Übersetzungen seit 1835 für zahlreiche Wiener zwei- und mehrsprachige Ausgaben Schubertscher Lieder benutzt wurden.[6])

LIEDERBEARBEITUNGEN

Unter den Wegbereitern für das Schuberstche Lied in Frankreich darf man im Hinblick auf die damalige Geschmacksrichtung die instrumentalen Liederbearbeitungen nicht übersehen. Wenn wir uns heute daran gewöhnen, die Anfänge der Klaviervirtuosität des 19. Jahrhunderts mit mehr Verständnis und aus dem Geist ihrer Zeit heraus zu betrachten, wie uns neuerdings

---

[1]) Angez.: Rev. et Gaz. mus. de Paris, Jg. 5, 30. 12. 1838, S. 536, besprochen von H. Blanchard ebenda S. 532. Kurz vorher (ebenda 15. 11. 1838, S. 472) zeigt Richault zusammen mit mehrstimmigen Gesangwerken Schuberts mehrere seiner Lieder in Einzelausgaben an.

[2]) Nr. 1 und 2 angez.: Gaz. mus. de Paris, Jg. 2, 9. 8. 1835, S. 268. Eine ebenda S. 399 in Aussicht gestellte Besprechung dieser Ausgabe von Fr. Stoepel ist nicht erschienen.

[3]) Angez. ebenda Jg. 4, 16. 3. 1837, S. 346.

[4]) Erste Ankündigung ebenda Jg. 5, 11. 11. 1838, S. 456. Erscheinen angez. ebenda Jg. 6, 31. 3. 1839, S. 104, 11. 7. 1839, S. 232 u. ö. Mademoiselle Nathan (s. o. S. 26) sang ihre Lieder, wie ausdrücklich in der Konzertanzeige bemerkt ist, in der Übersetzung Deschamps'. In dieser Sammlung befindet sich auch das Schubert fälschlich zugeschriebene, in Frankreich lange sehr beliebte »Adieu« (in Wirklichkeit: »Nach Osten«, Musik von A. H. v. Weyrauch, Text von K. F. G. Wetzel). Vgl. *Nottebohm:* Themat. Verz. der im Druck ersch. Werke v. Fr. Schubert, 1876, S. 254. Höchst fragwürdig ist *E. Legouvés* Bemerkung (a. a. O. S. 125): »C'est Urhan qui a introduit le premier lied de Schubert en France: Adieu.« Nach *Deutsch* (Schubert im Ausland a. a. O. S. 31) hatte schon vor dem Erscheinen ein Fürst Wolkonsky dies Lied unter Schuberts Namen in Paris bekannt gemacht. Was in solchen Fällen der Name Schubert damals in Paris bedeutete, beweist ein Bericht über ein Konzert der Francilla Pixis (Rev. et Gaz. mus. de Paris, Jg. 4, 21. 5. 1837, S. 179), in dem sie eine »scène dramatique« »Rebecca« von Panofka sang. »Tout le monde croyait que c'était une des dernières inspirations de Schubert«. Schlesinger besaß das Autograph von Schuberts »An eine Quelle« (op. 109, Nr. 3, vorher bei Diabelli, bei dem das Lied auch 1829 erschienen war). Von fremder Hand unterlegte Textworte einer französischen Ausgabe lassen auf die Absicht einer Veröffentlichung schließen. Doch fehlt das Lied unter den ersten 26 Stücken der Schlesingerschen Sammlung. Zuletzt befand sich dies Autograph im musikhistor. Museum von W. Heyer, Köln (*G. Kinsky:* Katalog, Bd. 4, 1916, S. 198, Nr. 233).

[5]) A. a. O. S. 50.

[6]) Für den Kreis der Goethe-Lieder nach *O. E. Deutschs* Bibliographie (s. o. S. 26 Anm. 8) in 13 Fällen. Dazu kommt einmal (Nr. 12c bei Deutsch) ein Übersetzer D. P.

A. Schering gelehrt hat,[1]) so gewinnen wir damit zugleich auch einen sicheren Maßstab, um die Wirkung solcher Transskriptionen gerade im damaligen Paris richtig einschätzen zu können. Das hindert natürlich nicht, sieht man von ihrer Zeitgebundenheit ab, selbst den Lisztschen Schubert-Bearbeitungen gegenüber kritisch Stellung zu nehmen.[2]) »Die Rose«, 1835 entstanden, nachdem er das Lied durch die Gräfin Apony kennen gelernt hatte, eröffnet die lange Reihe der Lisztschen Übertragungen Schubertscher Lieder.[3]) Sein eigener Vortrag, besonders wohl auch das Auftreten Klara Wiecks mit einigen seiner Bearbeitungen in mehreren Pariser Konzerten 1839,[4]) dann die französischen Ausgaben dieser Transskriptionen[5]) mußten immer wieder auch die Originale in Erinnerung bringen. Sehr beliebt waren in Paris daneben Stephen Hellers Klavierübertragungen Schubertscher Lieder. 15 werden 1839 mit 12 von Czerny angezeigt.[6]) Auch für die modische Potpourri-(Fantasie-)komposition in Paris bot Schubert dankbaren Stoff, wie eine von H. Blanchard[7]) sehr gerühmte »Fantaisie dramatique pour piano et violon concertants sur des mélodies de Schubert par N. Louis, op. 75« beweist, die vom Erlkönig ausgehend mehrere Lieder verarbeitet. Als Kuriosum erwähnt *Kreißle*[8]) noch »Etudes d'expression« von *Chr. Urhan*,[9]) Bearbeitungen Schubertscher Lieder für Violine (auch von Seb. Lee für Violoncello) und Physharmonika.[10])

---

[1]) Über Liszts Persönlichkeit und Kunst, Jahrb. d. Musikbibliothek Peters f. 1926, S. 31 ff.

[2]) Bis zu welchem Grade man sich seit den dreißiger Jahren für Liszts höchst fragwürdige Schubert-Transskriptionen begeistern konnte, zeigen die dem Künstler gewidmeten »Lebensbilder/zu/Franz Schuberts Liedern/Gedichte von Dr. L. Foglar./Musikalisch illustriert mit freier Benützung Schubertscher Motive/für/Pianoforte/(Als Begleitung zur Declamation des obigen Gedichtes)/von/Franz Mair/Wien: C. A. Spinas Nachf.« Da heißt es u. a.:

»Einem vor allem im weiten Land,
Dem würde Schubert reichen die Hand.
Einem, welcher uns Blatt für Blatt
Die fremden Klänge gedolmetscht hat.
Der war für unsern Schubert fürwahr,
Was Garrik einst für Shakespeare war:
Einem, der nie zu vergessen ist,
Dem ung'rischen Franz, dem einzigen Liszt!«

[3]) Vgl. *L. Ramann* a. a. O. S. 291, 510 ff.

[4]) *B. Litzmann:* Cl. Schumann, 1910[4], Bd. 1, S. 305, Rev. et Gaz. mus. de Paris, Jg. 6, 17. 3. 1839, S. 81 und ebenda S. 119.

[5]) 16 Transskriptionen erschienen 1838 bei Richault (angez.: Rev. et Gaz. mus. de Paris, Jg. 5, 15. 11. 1838, S. 472), dann das »Ständchen« aus dem Schwanengesang in einem Schlesingerschen »Album des pianistes« (dort nach dem Zyklus »Chant de cygne« (!) genannt), von St. Heller mit höchster Bewunderung für Liszt besprochen (ebenda Jg. 5, 23. 12. 1838, S. 522).

[6]) Ebenda, Jg. 6, 11. 7. 1839, S. 232, Verlag Schlesinger.

[7]) Ebenda, Jg. 6, 8. 12. 1839, S. 527 ff.

[8]) A. a. O. S. 579 Anm. 1.

[9]) *Kreißle* schreibt fälschlich Urban.

[10]) Nach *A. Förster* (Chr. Urhan, ein sonderausgeprägter Kunstfürst u. Heilskämpfer, Studien u. Mitt. aus d. Benediktiner- u. Zisterzienserorden, Jg. 17, 1906, S. 121) »seit 1831« erschienen und wohl identisch mit den von Förster an anderer Stelle (Chr. Urhan, Eifelvereinsbl. Jg. 8, Mai 1907, S. 51) erwähnten »Variationen zu Schubert (11 Lieder)«. Nach Kreißle a. a. O. hätte sich Schumann über diese Bearbeitung von Urhan und Lee lustig gemacht, jedoch findet sich in seinen Schriften keine derartige Äußerung. Es wird sich, wie mir Herr Dr. Kreissig (Zwickau) freundlichst mitteilt, um eine gelegentliche mündliche Bemerkung Sch.s handeln, die Kreißle irgendwie (vielleicht einmal durch Klara Schumann) in Wien zugetragen wurde. Ob auch in Urhans Septett (vgl. meine Studie »Zur frühen Schubert-Pflege in Frankreich« a. a. O.) eine Bearbeitung Schubertscher Lieder vorliegt, ist nicht zu ersehen.

DIE AUFNAHME DER SCHUBERTSCHEN LIEDER IN FRANKREICH ALS GEISTESGESCHICHTLICHE SITUATION

Leider muß ich mir versagen, was zur Abrundung des Gesamtbildes sehr reizvoll wäre, die verschiedenen literarischen Zeugen für die Aufnahme der Lieder Schuberts in Frankreich im Zusammenhang zu Wort kommen zu lassen. Ein kurzer Hinweis muß genügen. Da wäre, abgesehen von Berlioz' Besprechung der von Nourrit erstmalig gesungenen »Jungen Nonne«[1]) zeitlich an erster Stelle ein der Schubert-Literatur bisher unbekannt gebliebener Artikel »Schubert« von *Joseph d'Ortigue* zu nennen,[2]) der zwar in der Hauptsache eine wörtliche Übersetzung von L. v. Sonnleithners Schubert-Nekrolog[3]) darstellt und sich nicht sonderlich mit den Liedern beschäftigt, immerhin aber eine kurze Statistik der damals (1836) in Paris bekannten Schubertschen Werke gibt, unter denen natürlich die Lieder den ersten Platz behaupten. Ausführlich äußert sich dann 1838 *Heinrich Panofka,* der in Wien mit Schubert bekannt geworden war, in seinem Schubert-Artikel in der Revue et Gazette musicale de Paris[4]) über die Lieder, ebenso bereits 1837 *E. Legouvé* in derselben Zeitschrift[5]) in einem Aufsatz »Mélodies de Schubert«. Manche Stimmen warben natürlich für die Schlesingersche Ausgabe der Lieder mit Deschamps' Übersetzung. Eine anonyme Würdigung in der Revue des deux mondes[6]) hat zweifellos *Henri Blaze de Bury* zum Verfasser. Eine andere schrieb Berlioz im Journal des débats politiques et litéraires[7]). Auch in Deutschland konnte man schon bald die begeisterte Aufnahme Schubertscher Lieder bei den Franzosen verfolgen, wie ein Hinweis auf die Schlesingersche Ausgabe in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung[8]) und ein Aufsatz »Erinnerungen aus Paris 1817—1841«[9]) beweist, in dem zusammenfassend festgestellt wird: »Größeren Gewinn als von dem modernen Bühnenstil hatten die Liebhaber mit der Zeit durch die Einführung von Franz Schuberts Liedern. Der Einfluß war überraschend, da die Franzosen so lange Jahre auf ganz entgegengesetztem Weg verharrt hatten. Er war überaus glücklich. Die Tiefe, die Gediegenheit, die vorherrschende Schwermut, dieses alles, dieses Etwas der Schubertschen Lieder, was nur gefühlt, nie beschrieben werden kann, ward von den Franzosen begriffen, und merkwürdigerweise hie und da hinreißend vorgetragen ... Der Geschmack für deutschen Liedergesang, wie überhaupt die Bekanntschaft mit diesem Stil war allein Folge der großen Wirkung, welche Schuberts Lieder ausübten.«

---

[1]) S. o. S. 23 Anm. 2.
[2]) Revue de Paris Tome 30, juin 1836, S. 271 ff. Möglich ist allenfalls, daß *Kreißle* (a. a. O. S. 575) diesen Artikel benutzt hat, dessen nähere Kenntnis ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Alfred *Cortot,* Paris, verdanke.
[3]) Monatsber. d. Ges. d. Musikfreunde, Wien, Febr. 1829.
[4]) Jg. 5, 14. 10. 1838, S. 406—409.
[5]) Jg. 4, 15. 1. 1837, S. 26—37.
[6]) T. 5, 1839, S. 493—494.
[7]) 19. 6. 1839.
[8]) Jg. 41, 15. 5. 1839, Sp. 394 f., abgedr. bei *Kreißle* a. a. O. S. 575.
[9]) *Kreißle* a. a. O. S. 576 ohne Nennung der Quelle.

So stellt sich auch heutiger geschichtlicher Betrachtung die Aufnahme der Lieder Schuberts in Frankreich dar. Sie gewinnt sogar jenseits rein musikalischer Interessen die Bedeutung einer geistesgeschichtlichen Situation. Zu einer Zeit, da die zu ödester Mittelmäßigkeit verflachte Romanze noch immer »un objet de première nécessité en France« war,[1]) da sie und ihre »verkleinerte Ausgabe«, die Chanson mit der seichten Gesangsmusik eines Paul Henrion und den Albums der Loisa Puget den französischen Musikalienmarkt beherrschten,[2]) leuchteten inmitten dieser höchst fragwürdigen Musikkultur Frankreichs da und dort Genieblitze des Schubertschen Liedes auf. Alsbald fühlt man mehr als nur den neuen musikalischen Reichtum. Man sieht eine Brücke auch von anderen Bezirken deutschen Geisteslebens her. Diese Schubertsche Musik, die nach *Blaze de Burys* Worten[3]) ein französisches Vorurteil rasch widerlegt, »que la belle poésie ne saurait s'allier à la belle musique«, führt gleich hinan zu Höhenwegen deutscher Dichtung. Mit begeisterter Übertreibung spricht dieser Kritiker von Schubert, »qui n'a jamais composé sa musique que sur des inspirations de Goethe, de Schiller, de Schlegel, de Rückert, de Wilhelm Müller«. Voller Verantwortung für das seinen Landsleuten sich damit erschließende deutsche Geistesgut wünscht sich Blaze de Bury,[4]) der Deschamps' Übersetzungen in Schlesingers »Collection der Lieder« etwas kritisch gegenübersteht, noch eine Idealausgabe der Schubertschen Lieder für Frankreich unter Mitwirkung der besten Dichter als Übersetzer (jeder für die seinem Naturell entsprechenden Gedichte), unter Heranziehung auch hervorragender Zeichner für das äußere Gewand einer solchen »édition définitive«. Ein Aufruf also an das geistige Frankreich für die Sache Schuberts im Namen des deutschen Genius. Das ist der Sinn dieser geistesgeschichtlichen Situation, die insbesondere in der Wirkung Goethes auf die Lyrik der französischen Romantik unter stärksten Antrieben der frühen Schubert-Pflege in Frankreich nachhaltige Spuren hinterlassen hat.[5])

Der Erfolg der Schlesingerschen Liederausgabe ist ein Höhepunkt, aber auch schon eine gewisse Grenze für die frühe französische Schubert-Bewegung. Bald zeigt sich, wieviel von ihr doch an die lebendige Wirkung des Nourritschen Vortrages der Lieder gebunden gewesen war. Fast gleichzeitig mit dem Erscheinen der Schlesingerschen Ausgabe verstummte dieses Sängers Mund. Gewiß lebt Schuberts Lied weiter fort in Frankreich, aber es findet nicht immer und überall mehr die Lebensbedingungen vor, unter denen es sich der Generation zwischen 1830 und 1840 erschlossen hatte. Auf die Begeisterung folgte die Kritik. Manche Franzosen mochten jetzt wohl fühlen, was ihrem Empfin-

[1]) *Fr. Castil-Blaze:* Histoire de la musique en France, Rev. et Gaz. mus. de Paris, Jg. 3, 3. 7. 1836, S. 231.
[2]) Vgl. *E. Closson:* Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf in Frankreich und Belgien, Neue Musikzeitung, Jg. 49, 1928, S. 369.
[3]) A. a. O. S. 493.
[4]) Ebenda S. 494.
[5]) Vgl. *F. Baldensperger:* Goethe en France. Etude de litérature comparée, 1920², S. 118.

den in Schuberts Kunst nicht gemäß, ja wesensfremd war.[1]) Daß wir als Zeugen dieser späteren Zeitstimmung gerade Quicherat, den Biographen des größten französischen Schubert-Sängers, Nourrit, heranziehen müssen, wirkt freilich wie bittere Ironie. Schon *Curzon*[2]) hat ihn ob seines persönlichen Urteils über Schubert gescholten. Diese »critique bizarre et même un peu naïve« Quicherats[3]) soll auch hier nicht fehlen: »C'est pour ainsi dire un musicien élégiaque . . . la joie ne lui est pas naturelle, la grâce lui fait défaut. Il est essentiellement Allemand: on désirerait qu'il fût un peu Italien ou Français.«

Nachwort: Erst nach Abschluß dieser Arbeit wurde mir ein für den Mercure de France und The Musical Quarterly bestimmter Aufsatz von *J. G. Prod'homme* bekannt, der die französische Schubert-Pflege bis zur Gegenwart behandelt. Ich benutze die Gelegenheit, auf diesen Artikel zur Ergänzung meiner Ausführungen nachdrücklich hinzuweisen. Vgl. o. S. 22.

SCHUBERTS ZWEI LIEDERHEFTE FÜR GOETHE

EIN REKONSTRUKTIONS-VERSUCH

VON

OTTO ERICH DEUTSCH-WIEN

Seit dem Jahre 1868, als Franz Espagne das Berliner Manuskript des »Erlkönig« in dem neuen Verfahren der Photo-Lithographie faksimiliert herausgab, hat diese Handschrift wiederholt die Forschung beschäftigt. Während Espagne die Fassung der jetzt Preußischen Staatsbibliothek auf dem Umschlag als »erste Bearbeitung« und in seinem Vorwort, das auch sonst weniger bedacht als bedenklich ist, als »ohnstreitig erste Niederschrift« bezeichnete, hat ihm zuerst Max Friedlaender 1884 im Supplement des ersten Peters-Album widersprochen. Er erkannte, vielleicht angeregt durch Zweifel George Groves, schon damals, daß das Berliner Manuskript eine Reinschrift ist, und vermutete bereits, daß die bis dahin allgemein geltende Annahme (Kreißle, Reißmann, Nottebohm, Grove) falsch sei, diese Fassung — mit den Achteln in der rechten Hand, statt der bekannten Triolen — wäre die erste gewesen. In

[1]) Das ist etwa die Stimmung, aus der heraus *Romain Rollands* Jean Christophe (I, 4: La révolte, S. 36 f. der franz. Or.-Ausg.) in den krisenhaften Erschütterungen seiner Kunstanschauung seiner Abneigung gegen das deutsche Lied Ausdruck gibt: ... »les fades relents de ces *Lieder*, de ces *Liedchen*, de ces *Liedlein*, aussi nombreux que les gouttes de la pluie, où se déverse intarissablement le *Gemüt* germanique.« Unter den hier aufgeführten und verächtlich gemachten Liedertiteln begegnen bezeichnenderweise solche Schuberts in großer Zahl. Neuerdings kommt *Th. Gérold* (Schubert, 1923, S. 193) zu dem Ergebnis: »Le romanticisme bien plus affiné de Schumann a vite conquis les esprits cultivés français, tandisque celui de Schubert, plus simple et plus autochtone est resté plus étranger.«

[2]) A. a. O. S. 47.

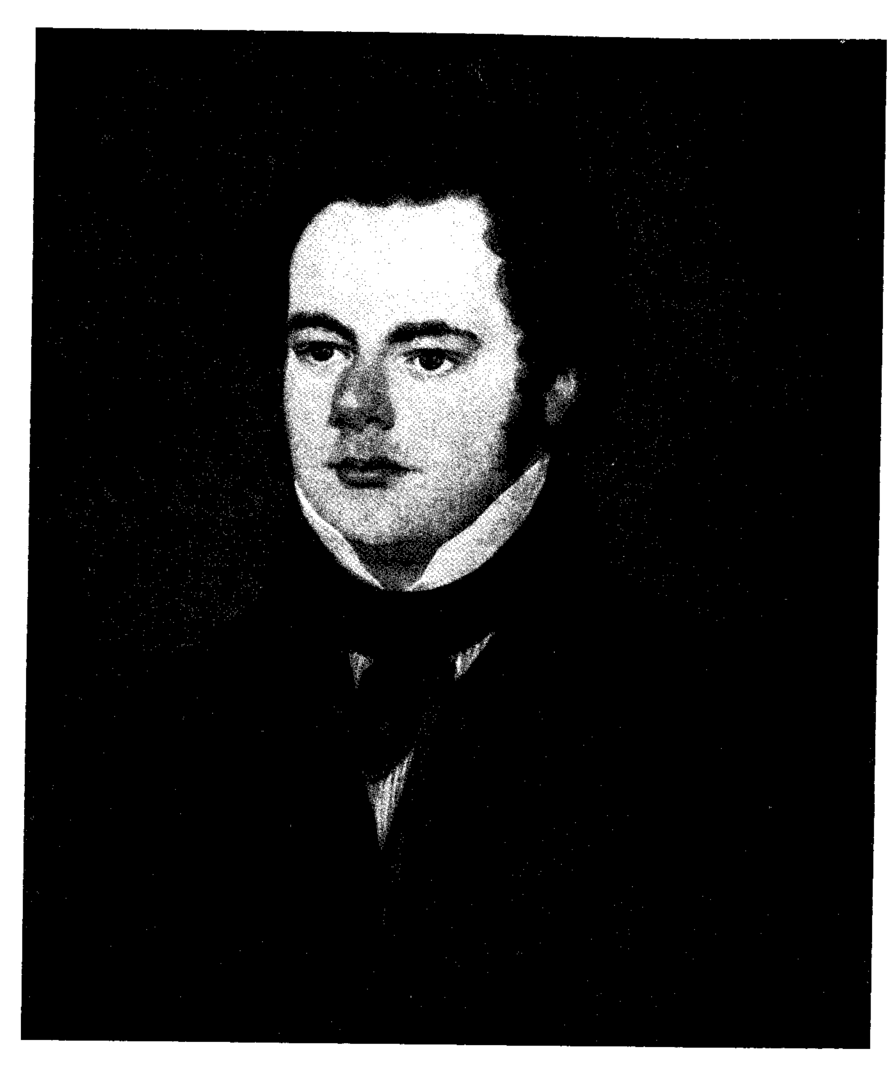
[3]) II, S. 38.

seiner Dissertation von 1887, deutlicher in seinem Artikel über »Die erste Form des Schubertschen Erlkönig« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887) hat dann Friedlaender das Berliner Manuskript mit »etwa 1816« als dritte Fassung eingereiht, welcher Meinung sich 1897 auch Eusebius Mandyczewski in der Gesamtausgabe anschloß. Friedlaenders Vermutung war schon 1884, »daß Schubert ursprünglich Triolen geschrieben und die Begleitung später in dem für einen minder gewandten Spieler bestimmten Manuskript durch die Achtelbewegung erleichtert hat«. Damals konnte bloß eine Überlieferung als Stütze zitiert werden, wonach Schubert, als er den »Erlkönig« mit Achtelbewegung begleitete, dem Tenoristen Josef Barth erklärt hätte: »Die Triolen mögen andere spielen, für mich sind sie zu schwer!«

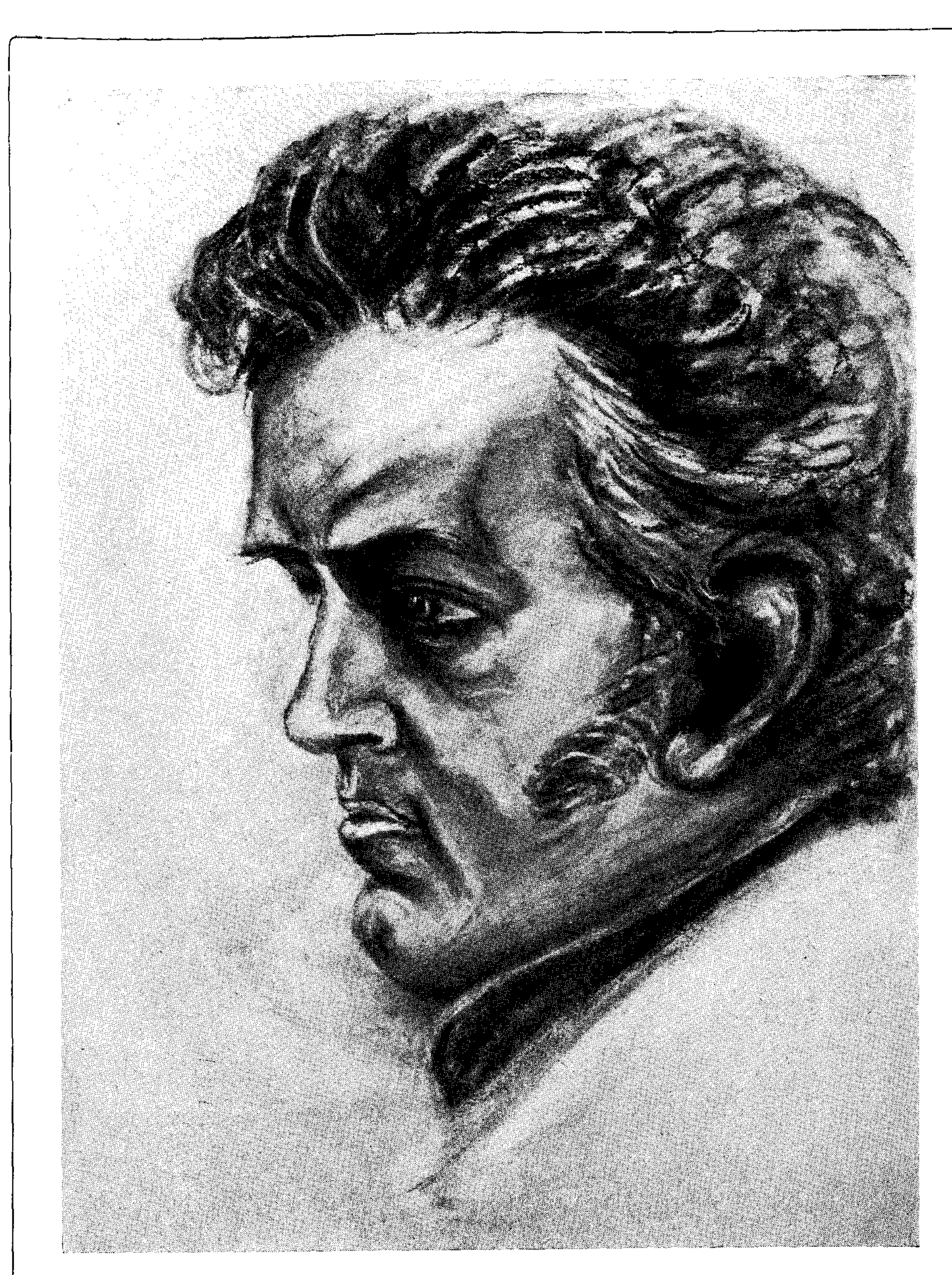
So plausibel diese Mitteilung war, sie genügte eigentlich nicht, um die schöne Reinschrift in Berlin zu deuten, die doch eben für »andere« geschrieben ist. Nun gibt es seit 1901 eine bessere Begründung, die in diesem Zusammenhang bereits in einer bibliographischen Schrift zitiert wurde: »Schuberts Goethe-Lieder« (Wien 1926). Unter den »Kleinen Beiträgen zur Biographie Grillparzers und seiner Zeitgenossen« hatte Karl Glossy, der Herausgeber des »Jahrbuchs der Grillparzer-Gesellschaft«, im elften Bande zwei Briefe Anton Holzapfels, eines Jugendfreundes Schuberts, an Ferdinand Luib, einen verhinderten Schubert-Biographen, abgedruckt. Das erste Schreiben, vom 1. Juni 1858, erzählt u. a.:*) »In die Zeit bald nach seinem Austritt [aus dem Konvikt] fällt auch jener durch Herrn v. Spaun im Interesse Schuberts veranlaßte Versuch, den großen Goethe für Schubert zu interessieren, indem dem Dichterfürsten eine ganze Partie seiner Gedichte, vom Schubert komponiert, übermacht wurde. Über den Erfolg, welcher, soviel ich hörte, keineswegs günstig war, dürfte Herr v. Spaun die beste Auskunft geben, nur das weiß ich, daß Goethe — von der Ansicht, die er sich mit Himmel und Reichardt gebildet haben mochte, daß seine Lieder nur strophenweise abgeleiert werden müßten, ausgehend — vielleicht von den häufig ganz durchkomponierten Texten Schuberts sich wenig angesprochen fand. Auch ist hierbei nicht uninteressant, daß Schubert sich herbeiließ, seinen Erlkönig zur leichteren Exekution für Goethe in dem eingesendeten Exemplare statt der schwierigen, schnellfortlaufenden Triolenfigur in simple Achtelbewegung, 8 Stück per Takt, in der rechten Hand umzuarbeiten.« In Weimar also ist der »minder gewandte Spieler« zu suchen, den Friedlaender intuitiv angenommen hatte.

Der bekannte Brief Josef v. Spauns an Goethe ist vom 17. April 1816. (Friedlaender, der ihn zuerst publizierte, hatte ihn durch einen Irrtum Erich Schmidts ins Jahr 1817 verlegt.) Und so ist auch die Annahme bekräftigt, daß die dritte Fassung des »Erlkönig« um 1816 entstanden sei, genauer vor Mitte April des Jahres. In diesem langen Schreiben nun, worin Spaun den schüchternen, der Schulfron eben entlaufenden Freund begeistert vertrat, wird ein

*) Der Wortlaut wird hier nach dem Original in der Wiener Stadtbibliothek gegeben.



Schubert
nach dem Ölgemälde von Joseph Mähler
(1827?)



Schubert
Studie von Edmund Schröder
(1927)



Schuberts Kopf
von M. v. Schwind 1870 auf Gips gezeichnet



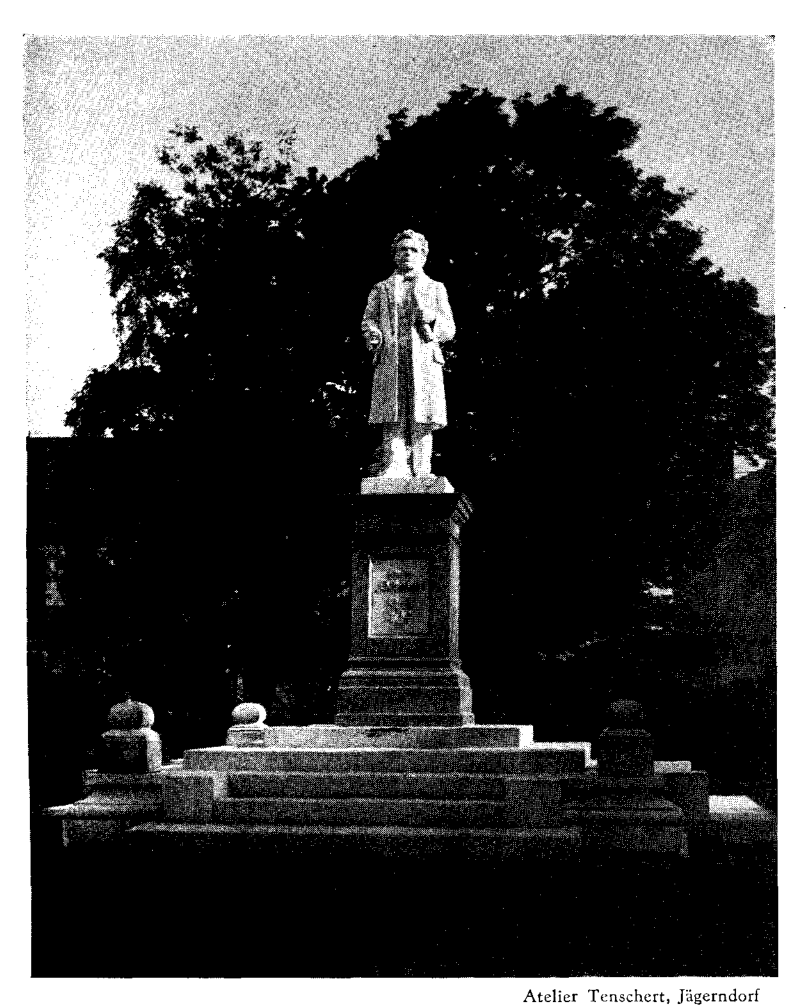
Schubert-Silhouette von 1817
Zeichner unbekannt



Schubert-Plakette von 1928
Modelleur: Eduard Hanisch

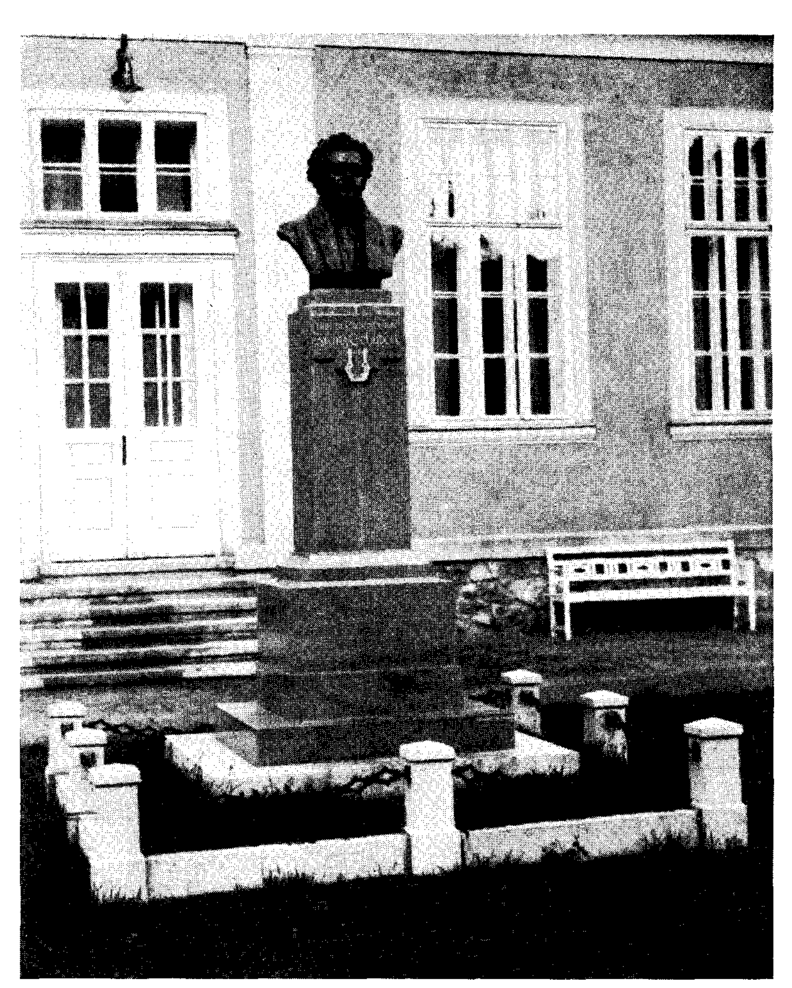


Schuberts Schädel
nach dem Zustand vom Jahre 1863



Atelier Tenschert, Jägerndorf

Schubert-Denkmal in Jägerndorf (1927)
Bildhauer: Paul Stadler



Phot. A. Schneider Ww., Mähr.-Schönberg

Schubert-Denkmal in Mähr.-Altstadt
Bildhauer: Paul Stadler

ganzer Plan zur Herausgabe Schubertscher Lieder und Instrumentalwerke dargelegt, um Goethe zu der Erlaubnis zu bewegen, daß die Sammlung der Lieder ihm gewidmet werde. Sie sollte schon acht Hefte umfassen. »Die ersten beiden (wovon das erste als Probe beiliegt) enthalten Dichtungen Eurer Exzellenz«, das dritte Lieder nach Schiller, das vierte und fünfte nach Klopstock, das sechste nach Matthisson, Hölty, Salis u. a., das siebente und achte endlich »Gesänge Ossians, welche letztere sich vor allen auszeichnen . . . Nur so viel muß ich bemerken, daß die folgenden Hefte dem gegenwärtigen, was die Melodie betrifft, keineswegs nachstehen, sondern selbem vielleicht noch vorgehen dürften, und daß es dem Klavier-Spieler, der selbe Euer Exzellenz vortragen wird, an Fertigkeit und Ausdruck nicht mangeln dürfe.« Goethe scheint auf diese Sendung so wenig geantwortet zu haben, wie 1825 auf die beiden Prachtexemplare von Schuberts opus 19, das ihm dann ohne eingeholte Erlaubnis gewidmet wurde.*) Während aber diese Druckwerke in Weimar verblieben, hat Goethe die 1816 »beiliegende Liedersammlung« offenbar nach Wien zurückgeschickt, ohne »die im gegenwärtigen Hefte enthaltenen Dichtungen von einem 19jährigen Tonkünstler namens Franz Schubert« gehört zu haben.

Wenn es hier richtig identifiziert wird, so war jenes erste Heft noch in Schuberts Nachlaß bei seinem Bruder Ferdinand, von dem es 1844 der leidenschaftliche Autographensammler Prof. L. Landsberg in Rom erwarb. Seine Schubert-Handschriften sind 1862 in den Besitz der Königlichen Bibliothek in Berlin übergegangen, die damit einen ähnlich guten Griff verriet, wie im Falle André bei Mozart und im Falle Artaria bei Beethoven.

Wie beweist sich nun die These, daß das erste Goethe-Heft von 1816, dasselbe, welches nach Weimar und dann wohl zurückging, heute in Berlin liegt? Der erste Sammelband der Schubert-Autographen in der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek enthielt 38 Lieder. Die ersten 16 sind nach Goethe. Die 22 anderen Lieder, worunter noch 2 und dann wieder 4 Gedichte von Goethe sind, ergaben sich im Format als sehr verschieden. Da aber das letzte Stück jener 16 Lieder die Reinschrift des »Erlkönig« mit der erleichterten Begleitung ist, so dürfte die Annahme nicht mehr gewagt erscheinen, daß wir es hier tatsächlich mit dem gesuchten ersten Heft der Goethe-Sammlung von 1816 zu tun haben. Freilich ist es nicht ganz intakt geblieben, wie denn überhaupt ein paar Manuskripte dieses Bandes, der erst in Berlin zusammengefügt und neuerdings wieder zerlegt wurde, unvollständig erhalten sind.

August Reißmann, der in seiner Schubert-Biographie (Berlin 1873, Seite 54) zuerst dieses Heft — noch als lose — erwähnt, zählte nur 14 Lieder,**) ohne

*) Das Heft enthält: »An Schwager Kronos«, »An Mignon« und »Ganymed«. Es ist nicht 1823 erschienen, wie man lange annahm, sondern erst am 6. Juni 1825. (Vgl. Schuberts »Leben in Dokumenten«, Band II/1.)

**) Friedlaender zählte 1884 vor dem »Gretchen« nur sieben Goethe-Lieder im Manuskript. Der Verfasser selbst war 1923 (»Schubert und Goethe«, Vortrag im Wiener Schubertbund) auch noch durch ältere Irrtümer befangen. Die ersten vier Blätter des Heftes scheinen nach der alten Paginierung zu fehlen.

die beiden letzten: »Rastlose Liebe« und »Erlkönig«, die vielleicht 1868 für Espagnes Faksimile von dem Hauptteil getrennt worden waren. Nottebohm zählte 1874 richtig 16, und Wilh. Altmann und Joh. Wolff, die Direktoren der Berliner Musikabteilung, haben auf Befragen gütigst festgestellt, daß jene beiden Lieder zum Hefte gehören. Auch sonst sind Reißmanns Angaben hier ungenau, da nicht alle 14 bzw. 16 Lieder »für den Druck eingerichtet« erscheinen. Es sind, nach der Gesamtausgabe Serie XX bezeichnet, folgende:

»Jägers Abendlied«	—	Nr. 262,
»Der König in Thule«	—	„ 261,
»Meeresstille«	—	„ 82,
»Schäfers Klagelied«	—	„ 34b,
»Die Spinnerin«	—	„ 119,
»Heidenröslein«	—	„ 114,
»Wonne der Wehmut«	—	„ 117,
»Wandrers Nachtlied« (»Der du von dem Himmel bist ...«)	—	„ 87,
»Erster Verlust«	—	„ 89,
»Der Fischer«	—	„ 88,
»An Mignon« (ein Blatt mit den vier letzten Takten fehlt)	—	„ 48b,
»Geistesgruß«	—	„ 174b,
»Nähe des Geliebten«	—	„ 49b,
»Gretchen am Spinnrade« (nur die erste Seite erhalten)	—	„ 31,
»Rastlose Liebe«	—	„ 177 und
»Erlkönig«	—	„ 178c.

Nur bei vieren dieser Lieder gibt Mandyczewski im Revisionsbericht der Gesamtausgabe nicht ausdrücklich an, daß es Reinschriften sind: »Schäfers Klagelied«, »Geistesgruß«, »Gretchen am Spinnrade« und »Erlkönig«. Friedlaender hat das aber im Supplement des ersten Schubert-Albums bezeugt für alle diese Lieder mit Ausnahme von »Geistesgruß«, das er dort nicht beschreibt, von dem aber ähnlich wie beim »Erlkönig« eine Abschrift des Jugendfreundes Albert Stadler die erste Fassung bietet. Wenn jemand noch im Zweifel ist, ob diese 16 Lieder in Reinschrift, darunter der »Erlkönig« für Goethe, wirklich zu jenem ersten Sammelhefte gehören, so sei er endlich auf die bei Schubert höchst auffällige Tatsache verwiesen, daß ihre auch im Papier gleichartigen Manuskripte alle undatiert und unsigniert sind (die mehrfach im Kopf angebrachte Paraphe »Sch« stammt vom Bruder Ferdinand). Es liegen eben nicht Produkte der präzisen Werkstatt Schuberts vor, sondern eine con amore gefertigte Fleißarbeit. Natürlich ringen diese Reinschriften dem nimmermüden Geiste neue Feinheiten ab, wie Schubert denn die geliebte »Forelle« von 1817 noch im Oktober 1821 ein fünftes Mal verändert hat (ungedruckt). Unsere 16 Lieder hier sind überdies alle vor dem Mai 1816 entstanden, nämlich vor Spauns Briefe an Goethe; »Jägers Abendlied« z. B., die höchste Nummer der Gesamtausgabe (262), am 20. Juni 1815. Tatsächlich dürfte der »Erlkönig« in seiner dritten Fassung

vom Winter 1815 auf 1816 Schuberts letztes Goethe-Lied vor der Sendung nach Weimar gewesen sein. — Die anderen Lieder nach Goethe, die unter den Berliner Schubert-Autographen sich befinden, sind später entstanden oder keine Reinschriften, gehören also nicht in diesen Zusammenhang.

Wenn wir bei Gustav Nottebohm im Vorwort seines »Thematischen Verzeichnisses« schon eine bestimmtere Angabe über das erste Goethe-Heft fanden, so gibt Mandyczewski im Revisionsbericht seiner Gesamtausgabe der Lieder auf Seite 14 die Beschreibung eines anderen Goethe-Heftes, das uns auch die Überschrift jener früheren Sammlung erschließen läßt. Es heißt dort bei dem Liede »Der Sänger« (Nr. 45): »Das Autograph [bei Charles Malherbe in Paris], früher im Besitze von Weinberger & Hofbauer in Wien, bildete ursprünglich die letzten Bogen eines stärkeren Heftes, das Schubert mit besonderem Fleiße und mit dem Aufgebote seiner ganzen, nicht geringen kalligraphischen Fertigkeit zusammengeschrieben hatte. Dieses Heft führte den Titel:

›*Lieder von Goethe*
componirt von Franz Schubert.
2tes Heft‹

und enthielt folgende zwölf Lieder:

Sehnsucht [»Was zieht mir das Herz so ...«] — Nr. 35,
Wer kauft Liebesgötter? — „ 118,
Trost in Tränen — „ 33,
Der Gott und die Bajadere — „ 111,
Nachtgesang — „ 32,
Sehnsucht [»Nur wer die Sehnsucht kennt ...«] — „ 158b,
Mignon [»Kennst du das Land ...«] — „ 168,
Bundeslied — „ 115,
Tischlied — „ 97,
An den Mond — „ 116,
Der Rattenfänger — „ 112 und
Der Sänger — „ 45b.

Gewiß hatte Schubert dem Hefte, dem ja ein gleiches vorangegangen sein muß, eine besondere Bestimmung gegeben; wahrscheinlich sollte es an Goethe geschickt werden. Das Heft wurde, soweit es ging, auseinandergeschnitten und stückweise verkauft.«

Es ist klar, daß dieses zweite Heft, etwas dünner nur als das erste und auch in Querfolio, dazu bestimmt war, an Goethe nachgeschickt zu werden, sobald jenes erste gefiel. Es enthielt wieder nur Reinschriften ohne eigenhändige Entstehungsdaten, so daß es mit seinem eindeutigen Titel trotz der Zerstückelung auch den Charakter des fast vollständigen Berliner Heftes aufhellen kann. Das zweite Goethe-Heft, das auch zum Teil schon als Stichvorlage gedient haben dürfte, war also um 1885 in den Händen des Wiener Musik-

verlages Josef Weinberger & Hofbauer, der daraus — nach zehn Klaviervariationen von 1815 in F-dur, als zweiten Schubert-Druck — 1887 drei Lieder von Heinrich v. Bocklet, dem erst kürzlich verstorbenen Sohne eines Schubert-Freundes, herausgeben ließ: »Sehnsucht«, »Der Gott und die Bajadere«, »Bundeslied«. Zwei Jahre später scheint dieses Heft zerteilt worden zu sein. Einzelne Stücke kamen an den Wiener Schubert-Sammler Nikolaus Dumba und durch dessen großherziges Erbe an die Wiener Stadtbibliothek. Andere Fragmente wurden bei J. A. Stargardt in Berlin versteigert*) und kamen — direkt und indirekt — an den Archivar der Großen Oper zu Paris, Charles Malherbe, der seine prächtige Autographensammlung wieder der dortigen Bibliothek des Conservatoire hinterließ.

Zur Übersicht des jetzt endgültigen Besitzes der Manuskripte soll für dieses Heft, dessen 12 Lieder wieder alle nach 1813 und vor dem Sommer 1816 entstanden sind, noch eine Liste gegeben werden. Die Nummern der Gesamtausgabe genügen nun, um Paris und Wien als Standort der genannten Lieder zu bezeichnen. Paris bekam Nr. 32, 45b, 111, 112, 116, 158b und 168; Wien aber Nr. 33, 35, 97, 115 und 118. Möglicherweise hat noch Nr. 37a zu diesem zweiten Hefte gehört, die Reinschrift der »Szene aus Goethes Faust« in erster Fassung, die gleichfalls von Malherbe ins Conservatoire gekommen ist. Und dann vielleicht auch Nr. 263, »An Schwager Kronos« (1816), wovon kein Manuskript erhalten ist.

Und wenn wir nun genauer zusehen, so merken wir: es fehlt uns kein kostbarer Stein aus der Kette der Goethe-Lieder, die Schubert 1814 und 1815 geschmiedet hat. »Am Flusse«, das er dann 1822 neu bearbeitete, ließ er in der frühen Version unberücksichtigt bei dieser Sammlung der 28 bis 30 besten Stücke nach Goethe. Ebenso »Die Liebe« von 1815, das auch unter dem rechten Titel »Klärchens Lied aus Egmont« keine Verbreitung gefunden hätte. (Jene Überschrift ist von Reichardt genommen.) Ferner »Der Schatzgräber«; der »Harfenspieler« (»Wer sich der Einsamkeit ergibt ...«), den Schubert im Herbst 1816 noch zweimal anging; die »Hoffnung«, die er 1817 wieder änderte; und endlich eine andere Fassung des Liedes »An den Mond«, vielleicht vor jener Nr. 116 entstanden. (Die Nummern 120 bis 122 der Gesamtausgabe, die richtig ins Jahr 1817 gehören, bleiben hier unberücksichtigt.) Schubert hatte sicher bewußt gewählt, wahrscheinlich beraten von seinen Freunden, die damals ja schon durch Kopien der zahlreichen Lieder Aposteldienste für ihn verrichteten.

Wenn die Reihenfolge des Berliner Heftes noch stimmt, so hätte Schubert mit »Jägers Abendlied«, das dann in Opus 3 erschien, sein Druckwerk beginnen wollen; und den umfangreichen ersten Liederband — nichts Ungewöhnliches nach Reichardts Muster — mit dem »Erlkönig«, seinem späteren Opus 1,

---

*) Am 3. Juni 1889 wurden bei Stargardt die Nrn. 45b, 112 und 116 auf $11^1/_2$ Seiten (derselbe Teil am 7. November 1892 wieder bei Leo Liepmannssohn), am 8. Juni 1889 die Nrn. 32, 111, 158b und 168 auf 8 Seiten, um M. 120.— bzw. 175.— verkauft.

beschließen mögen, den Spaun aber schon im Frühjahr 1817 Breitkopf einzeln zum Verlage anbot. Der zweite Goethe-Band wäre dagegen, wenn wir dem Paris-Wiener Heft vertrauen können, nicht nur dünner (29 gegen 32 Druckseiten Hochfolio), auch schwächer geworden.
Der Versuch, den Inhalt dieser beiden Hefte möglichst genau zu bestimmen, geht auf eine der wertvollen Anregungen des verehrten Ludwig Scheibler zurück. Erst durch Aufnahme aller Teile werden sich aber die Hefte im Photogramm-Archiv der Musiksammlung an der Wiener Nationalbibliothek wieder vereinigen lassen, dem die Feststellung zu danken ist, daß alle Seiten dieser Lieder in 12 Systemen rastriert sind. Sie stehen auf demselben ungewöhnlichen Papier.

DER LETZTE SCHUBERT

VON

HERMANN STEPHANI-MARBURG

Wüste Modulationen ohne Sinn, Ordnung und Zweck« glaubten Schuberts Zeitgenossen in seinen plötzlichen Tonartrückungen und enharmonischen Umdeutungen zu erblicken. Kein Wunder. Strömt doch seine Harmonik über von Eingebungen, zu deren völliger Ausmünzung durch Liszt, Wagner, Bruckner es ein halbes Jahrhundert brauchte. »Völlig neue Harmonien und Rhythmen« gehen ihm auf dem Sterbebett noch durch den Kopf. Opern will er schreiben und große Sinfonien, »nichts mehr von Liedern« hören. Und doch hat der Einunddreißigjährige in der »Stadt« (»Am fernen Horizonte«) Dinge zu sagen, deren Kühnheit sich erst das Verständnis und die Schilderungskunst des Impressionismus gewachsen zeigen sollte. Erstaunlicheres noch aber bietet er im »Doppelgänger«, gleichfalls aus seinem Todesjahre. Der dem Textgehalt entquellende »Sprachgesang«, wie ihn Wagner ein Vierteljahrhundert später für sein Musikdrama, ein Halbjahrhundert später Hugo Wolf für sein Lied als grundsätzlich neues stilistisches Mittel auszuwerten vermochte — in Schuberts »Doppelgänger« ist er vorgebildet: der Offenbarung des in und hinter den Worten lebenden Textgehaltes dient eine musikalische Sprachbehandlung von vollkommener Anpassungsfähigkeit an leiseste seelische Vorgänge, von erschütternder Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Unerhört, wie die verhaltene Stille, die gespenstige Mondhelle, der drohende Ausbruch des Irrsinnes aus diesen sparsam gesetzten Klängen Erlebnis werden, wie das »und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt«, »der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt« sich atemversetzend in polarharmonischen*) Krampfakkorden zusammenballt.

*) Vgl. des Verfassers »Grundfragen des Musikhörens«, 1926, S. 27f., und »Enharmonik (polare Harmonik) bei Beethoven« im Musikwissenschaftlichen Kongreßbericht, Wien 1927.

Und doch ist all dies noch nicht das über allen Vergleich Große. Was hier erwähnt wurde, ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich auch ertastet worden und hat Nachbildung gefunden. Keinem Lieder Schaffenden aber kommt die geniale Intuition, die Franz Schubert in der Hellsichtigkeit seines Todesjahres wird. Das Ideal psychologisch exakter Spiegelung des Wortsinnes im gesungenen Ton hatte seit der letzten Jahrhundertmitte einen Deklamationsstil angebahnt, der die Eigengesetzlichkeit des rein Melodischen entkräften und im Impressionismus fast zum Erlöschen bringen sollte. Gegenüber bloßer Naturalistik nun und bloßem Explosivstil des Ausdrucks schufen Wagner und Hugo Wolf einen Ausgleich in der künstlerischen Sorgfalt ihres motivisch-sinfonischen Begleitungsgewebes. Schubert aber fühlte, daß es Fälle gäbe, wo einem allerfeinsten ästhetischen Gewissen erst in einem Ausgleich auf noch höherer Ebene volles Genüge geschehe. Es wurde ihm bewußt, daß jener deklamatorischen *Lockerung* zugunsten *außer*musikalischer Dramatik und Drastik nur eine allerstrengste *Bindung* an musikalische *Eigen*gesetzlichkeit das Gegengewicht zu halten vermöge.

Und so greift er zurück auf ein Kunstmittel, das von der Hochgotik bis zum Hochbarock hin in Ehren gestanden hatte: den Basso *ostinato* der Chiaconna, Passacaglia. Dieses Kunstmittel hatte das von überpersönlicher Bindung sich lösende Zeitalter der Frühklassik und Klassik als verstaubten Urväterhausrat ins finsterste Verlies verbannt. Schubert erspürt in ihm nicht nur eine unheimlich fahle Farbe, eine faszinierende Monotonie für die »Begleitung« seines Doppelgänger-Sprachgesangs: indem er sein Lied über einer zehnmaligen »obstinaten« Baßfolge g fis b a (g f b as) aufbaut, deren Fessel nur in der Schlußstrophe gesprengt wird, zwingt er allen subjektiven Ausdruck unter die dämonische Banngewalt einer starr objektiven Formung von schicksalhafter Größe.

* * *

Es war 15 Tage vor seinem Tode, als der Schöpfer von neun Sinfonien, begnadetster Kammermusik, von Hunderten von Meisterliedern bei dem Schulmeister trockener Theorie, Simon Sechter, anklopfte, sich als Schüler für den strengen Kontrapunkt zu melden. War es ihm darum zu tun, sein der Selbstkritik nicht standhaltendes handwerkliches Vermögen zu erweitern? Oder stellte er sich unter ein höheres Gesetz? Das gleiche, das einen Mozart in seinem Todesjahre für seine Zauberflöte, sein Requiem zu den überpersönlichen Formen des Hochbarock zurückgreifen ließ? Das gleiche, das auch Beethoven in seinem letzten Lebensjahrzehnt bestimmte, der zu äußerster Verfeinerung zugespitzten Subjektivität seines Stils ein Gegengewicht, einen Ausgleich zu schaffen in der strengsten Gebundenheit der rein objektiven Formungen des Kanons und der Fuge, unter denen alles nur *Persönliche überwunden* und in letzte Zusammenhänge eingestellt, in Ewig-Gültigem aufgegangen erscheint . . .?

SCHILLERS GEDICHT »SEHNSUCHT« IN SCHUBERTS KOMPOSITIONEN

EINE VERGLEICHENDE BETRACHTUNG

VON

TH. W. WERNER-HANNOVER

Wenn wir den teuren Namen *Franz Schuberts* aussprechen, so ergeben sich zwei Vorstellungen wie von selbst: gepriesener Meister und Vollender des deutschen Liedes, und: geniale Musikernatur ohne schwerere seelische oder technische Hemmungen. Wir finden ihn mit Mozart vergleichbar, dem er an natürlicher Begabung ähnlich ist; wir vergleichen ihn aber nicht mit Beethoven, dem wir ein stärkeres Gewissen, eine mehr ethisch gerichtete Kunstanschauung zuerkennen möchten. Schubert erscheint uns, wie Mozart, als das Genie schlechthin; wir sehen in ihm ein fast willenloses Gefäß göttlicher Gnade, einen Nachtwandler, der mit unirdischer Sicherheit an den Abgründen der Kunst, die für Beethoven nach Grillparzers Wort drohend dalagen, entlang schreitet, ohne zu straucheln.

Die Leichtigkeit, mit der er schafft, der Mangel an Druck, der aus seiner Komposition, vorzüglich des Liedes doch spricht, die gerade von seinen Freunden so gern bezeugte Trefflichkeit der Hand legt uns diese Annahme nahe. Und doch ist sie ebenso falsch wie die so oft laut werdende Auffassung Beethovens als eines Verdichters, eines erhitzten Problemballers, eines schwer unter Verantwortung Seufzenden. Diesen Wesensbestandteilen, die gewiß einen charakteristischen Teil des beethovenschen Ganzen bilden, stehen Eigenschaften hellerer Art, die an Mozart erinnern, gegenüber; schade nur, daß sie so oft über dem einer moralischen Urteilsfärbung so willkommenen ethischen Ernst übersehen werden.

Auch Schubert ist eine solche *Doppelnatur;* doch ist die Mischung des Hellen mit dem Dunkeln in anderer Zusammensetzung da, als in Beethoven: während hier das Helle auf dem Grunde des Dunkeln ruht, umrahmt in Schuberts Wesen das Helle Dunkles. Schubert kennt daher in viel höherem Maße, als der von den »ausgewählten Liedern« Herkommende sehen kann, den schweren Ernst der Verantwortlichkeit, die Arbeit an sich und an den Fragen der Gestaltung. Für die Klaviersonaten ist dies von *Hans Költzsch**) kürzlich sehr schön nachgewiesen worden.

Andere Verhältnisse als in der Sonate fand Schubert im Liede. Dort hatte Beethoven, der Andersgeartete, mit vernehmlicher Stimme Letztes ausgesagt. Aber im Liede blieb noch Vieles, man darf sagen: Alles zu tun; unter den un-

*) »Franz Schubert in seinen Klaviersonaten.« Siebentes Heft der Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. 8. VII u. 182 S. Leipzig 1927.

mittelbaren Vorgängern hatte keiner, auch Reichardt nicht, Epoche gemacht. Schubert überblickte, vor-, rückwärts oder seitwärts gewandt, ein freies Feld, das er nach Befinden bebauen konnte; der Acker seiner Sonatenarbeit, mit heißer Mühe bestellt, lag zu tief im Schatten Beethovens, als daß er in dem Sinne fruchtbar werden konnte, wie es jene in niederösterreichischer Sonne liegende Landschaft zu werden versprach.

Doch auch hier, im Gebiete des Liedes, hatte Schubert, weit entfernt von der zufälligen Hervorbringung von Treffern (an denen es ja nicht fehlt), ein bestimmtes *Ziel* im Auge zu halten, das den Weg, auf dem es zu erreichen war, mit Verantwortlichkeiten aller Arten besteckte. Dies Ziel: *Die Reinigung des Verhältnisses zwischen Dichter und Musiker*, wurde ihm von der Natur selbst vorgelegt, und sein Kern ist wiederum eine Gestaltungsfrage. Manchmal kommt Schubert in der Intensität der Auseinandersetzung in die Nähe beethovenscher Gepflogenheiten; ja, er vermag Beethovens viermaligem Anlauf*) gegen Mignons Lied von der Sehnsucht die sechsfache, auch im Darstellungsmittel wechselnde Bemühung um die Seele dieses der Komposition sich keineswegs ohne weiteres ergebenden Gebildes entgegenzusetzen. Mit der letzten Bearbeitung des Gedichtes nahm Schubert Abschied von Goethe; eingetreten war es in seinen Gesichtskreis noch nicht einmal sehr früh: es steht an der 29. Stelle innerhalb der Goethe-Lieder.
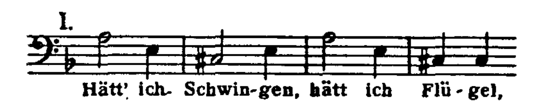
Zwei Jahre vorher, in der Mitte des April 1813 hatte der Begriff der Sehnsucht schon einmal auf (den damals 16jährigen) Schubert gewirkt; diesmal durch den Mund *Schillers*. Dessen Gedicht »Sehnsucht« ist zwar 17 Jahre nach dem goetheschen entstanden; aber es vertritt einen älteren, dem Österreicher noch heute sympathischen Standpunkt. Sehen wir von den vier letzten Verszeilen ab, die das Gedicht in einziger Art krönen, so haben wir eine aneinandergereihte Folge von Bildern, deren Gesamtheit in Zusammen- und Gegeneinanderwirken dazu bestimmt ist, das Wesen der Sehnsucht zu umschreiben. Der innere Zug des Gedichtes ergibt unter diesen Bildern eine deutliche, schließlich die Bildfolge sprengende, oder in das Allgemeine weitende Bewegungslinie. Daß diese Linie aber noch der Stationen bedarf, deren keine sie auslassen kann, das gibt der Dichtung den Charakter des Rationalistischen, des Wohlangeordneten, in eine allgemeingültige Verbreiterung Auslaufenden; zugleich nimmt der Bilderreichtum ihr das schöne Zeichen subjektiver Unmittelbarkeit, das die goetheschen Verse gerade dem Musiker so anziehend macht, weil ihr Inhalt nicht durch die kühlende Sphäre des Verstandes geleitet wird.
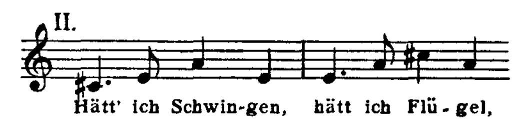
Indessen: das ist eine Gegenwartsmeinung, die gewiß für Schubert keine Geltung hatte. Er fand das Gedicht kompositionswürdig — so würdig, daß er sich ihm nach Verlauf von sechs Jahren (1819) noch einmal näherte und nun mit der (in zwei einander sehr ähnlichen Fassungen vorliegenden) Vertonung

*) Neues Beethoven-Jahrbuch. Begr. u. hrsg. von Adolf Sandberger. Augsburg. II (1925) S. 66.

ein rechtes Meisterstück schuf,*) dem nur noch sechs Entwürfe zu schillerschen Gedichten folgen sollten.

Schubert hat, indem er sich dem Gedicht zum zweiten Male zuwandte, an seiner ersten Komposition eine Kritik geübt: es ist nur wenig, was er aus der einen in die andere übernimmt. Doch ist damit nicht gesagt, daß er alles Nichtübernommene verwerfe; manches, was wohl der erneuten Verwendung wert gewesen wäre, paßte in die später geschaffenen Zusammenhänge nicht mehr hinein und mußte deshalb fallen. Anderes mußte zurecht gebogen werden, wenn es benutzbar sein sollte. Vielleicht, daß man an der Stelle »Hätt' ich Schwingen, hätt' ich Flügel« solches vermuten könnte: das Motiv des ersten Entwurfs erscheint im zweiten nämlich mit entschiedenem Glück umgekehrt, und es erscheint, was mehr ist, in der gleichen Tonart:
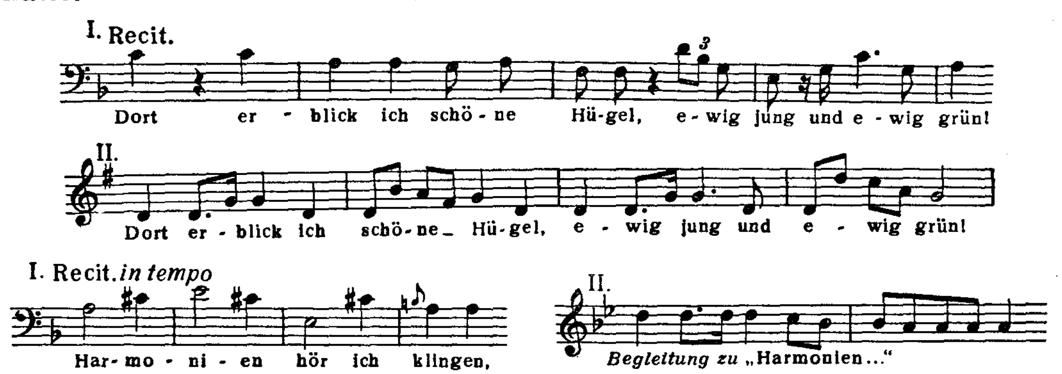




Ist A-dur dem Künstler die Tonart für den hier gegebenen Affekt? Kaum; denn A-dur liegt einmal in einem F-dur-, später in einem G-dur-Komplex eingebettet, was einen starken Unterschied bedeutet. Zudem ist das Motiv im zweiten Falle durch die in der Begleitung auftretende kleine Septime dominantisch gefärbt und steht so als Dominante der Dominante in engstem musikalischen Zusammenhang nach rückwärts und nach vorwärts; der Sextakkord des ersten Entwurfs setzt sich dagegen (als Dominante der Parallele) frei neben einem Abschluß und neben einer Kadenz auf F ab; er findet bald eine Entsprechung (in lang ausgehaltener Grundstellung) bei den Worten »Harmonien hör' ich klingen«.
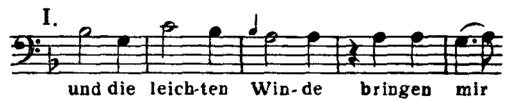
Wie stark Schubert seine Stellung zum Gedicht im Laufe der kurzen Zeit verändert hat, geht aus einem anderen Umstande deutlich hervor, auf den *M. Bauer***) aufmerksam macht. Der erste Entwurf ist durchsetzt von *Rezitativen*: »Dort erblick ich schöne Hügel«, »Harmonien hör ich klingen«, »Ach wie schön muß sich's ergehen« — diese Stellen sind als Rezitative bezeichnet, sind solche oder stehen ihnen nahe. Der zweite Entwurf merzt sie und mit ihnen Takt- und erheblichere Tempowechsel aus. Das bedeutet nichts anderes als Abkehr vom Situationsrealismus der frühen Tage, Abkehr vom Sichverlieren an Einzelschilderungen. Und doch nicht ganz; denn auch die zweite Bearbeitung folgt den Phasen der Dichtung noch ziemlich treu: jedes Bild verlangt sein Recht und jedes bekommt es; doch nun nicht mehr im Wechsel von Deklamation und Gesang, sondern durchaus in ariosen Komplexen. Und *das* heißt, daß Schubert sich von dem alten Gesetz des 18. Jahrhunderts, das die Unterordnung der Musik unter das Wort fordert, befreit, daß er zu einer

*) Ges. Ausg. I, 62 u. VI, 23 u. 29. Auch in E. Mandyczewskis »Gesamtausgabe« (Leipzig) X, 8 u. XI, 29.
**) Die Lieder Franz Schuberts. Leipzig. I. (1915) S. 190.
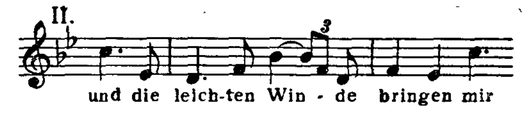
Gestaltung vordringt, die das Ganze als Ganzes und zwar von der *Musik* her erfassen will. Sein musikalischer Reichtum, der ihn in der »Erwartung« zwar weit über Zumsteegs Sprache, noch nicht aber über Zumsteegs Form hinausgedrängt hatte, jetzt gibt er ihm die Macht, über sein eigenes Werk Gericht zu halten. Wenn er *nun* die Verse »Dort erblick ich schöne Hügel« und »Harmonien hör ich klingen« vor sich sieht, so weiß er, daß er zwar, wie früher, für verschiedenen Ausdruck verschiedenartige Mittel braucht; aber er weiß auch, daß er die melodischen Gegensätze musikalisch binden kann; und der *Rhythmus*, das gemeinsame: | gibt ihm das Band. Vergleicht man diese Anordnung mit der Anlage des ersten Entwurfs, wo die Absicht, Verschiedenes verschieden zu sagen, ganz deutlich ist, so ermißt man die Weite des Wegs, den Schubert in diesen sechs Jahren hinter sich gebracht hatte:



Sehr charakteristisch ist die Episode »Und die leichten Winde bringen« gestaltet. Das erstemal ist das deklamatorische Prinzip in voller Geltung: das Wort »bringen« steht *leicht*, wie sich's gehört, im Takt:
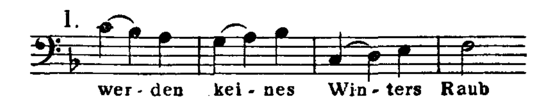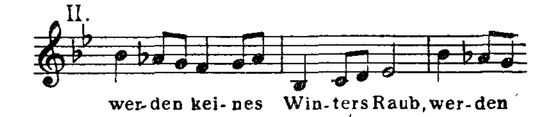


Anders das zweitemal: hier steht es, wie sich's nicht gebührt, *schwer:*



Der Gehorsam gegen das Wort, höchstes Ideal der Knabenjahre, weicht dem Gehorsam gegen die Melodie in der Seele des Jünglings. Er hat sein Ziel gesehen; die großen Jahre 1815 und 1817, das eine auf vokalem, das andere auf instrumentalem Gebiet, hatten ihn seiner Verantwortlichkeit bewußt gemacht; die Machtfülle seiner frei gewordenen inneren Musik erlaubte ihm nicht mehr die Rolle eines Dieners am Wort.

Ja, diese Machtfülle verführte ihn zu einem Streich, dessen nur das Genie fähig sein mag, der aber eine Lage schafft, die ungewöhnlich genug ist. Die »goldenen Früchte«, die zuerst auf der Paralleltonart der Unterdominante, also in immerhin nicht gar zu weiter Entfernung von der Tonika erschienen waren, werden in der zweiten Bearbeitung durch die Paralleltonart der Variante der im Halbschluß erreichten Oberdominante in eine Scheinwerferbeleuchtung gerückt, die durch Erhöhung der musikalischen Stärkegrade noch auffallender wird. Schließlich sind die goldenen Früchte ja nicht mehr als eines der dichterischen Charakterisierungsmittel, nicht mehr als Hügel, Harmonien, Winde auch. Genug, Schubert *wollte* den in einen B-dur-Komplex hineingeprellten Farbfleck: er hält mit f, p; f, p dies As-dur fest. Jetzt muß er aber wieder hinaus und zwar zurück nach B-dur, da das Motiv der »Harmonien« nun zu »Ach wie schön muß sich's ergehen« erklingen soll. Wirklich vermag Schubert den Rückgang trotz aller Künsteleien nicht zu finden: er bleibt in Es-dur stecken. Der Modulationstakt auf F verrät deutlich, daß dies eigentlich die Absicht nicht gewesen sei. Übrigens findet sich innerhalb dieser Stelle zu den Worten »werden keines Winters Raub« eine charakteristische Erinnerung an den ersten Entwurf:



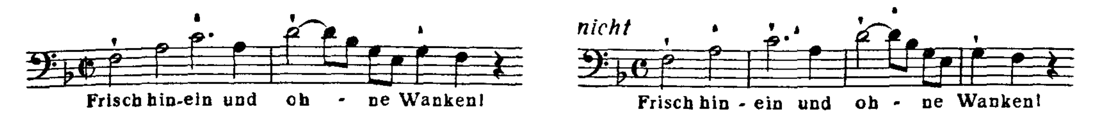


Betrachten wir, von diesem Moment ausgehend, die Bilderreihe der ersten drei Teile des vierstrophigen Gedichts in der musikalischen Behandlung, so bestätigt die Formgebung eine frühere Wahrnehmung: in der zweiten Fassung wird (bis auf eine) jede Schlußzeile der Strophe und der Halbstrophe *wiederholt*, und zwar fast immer in dem Sinne kadentieller, also rein musikalischer, formaler Bestätigung; der erste Entwurf bekommt seine Trockenheit nicht zuletzt durch die Primitivität eines den Text einfach weiterbefördernden Kadenzwesens. So ist denn auch der Beginn des Gedichts, der unter der Vorstellung des aus dem Nebeltale zu lichteren Höhen Verlangenden den Begriff der Sehnsucht festlegt, in der zweiten Komposition unzweifelhaft geglückter. Der Musiker, einst redlicher Makler des Dichters, besinnt sich auf seine Macht und auf sein Recht, mit seinen Mitteln an die Stelle des Dichters zu treten, geradezu das von dem Dichter nicht voll Ausgesagte aus der Tiefe der Verschwiegenheit in das Licht zu heben. Jetzt geht der Musiker weit über das abstrakte Akademikertum des Dichters hinaus: die Musik macht Unplastisches plastisch, sie ergreift das Verstandesmäßige, dem sie einst, ungeschriebenen Gesetzen getreu, gedient, »Ausdruck« gegeben hatte; die hebt es auf eine Fläche, die der Dichter erst mit der letzten Strophe erreicht, auf die Fläche einer unmittelbaren Erkenntnis des Vorgangs durch das Gefühl. Das auflangende Einleitungsmotiv, die Pausen, die es spannend begrenzen, sein Abfall bis in den

Nonenvorhalt am Schlusse; die wieder in einem Nonenakkorde schmerzlich gipfelnde Gesanglinie, die den kalten Nebel nicht, wohl aber den Zustand des Unglücklichseins handgreiflich macht, die Seufzerfigur, die das »ach, wie fühlt ich mich beglückt« aus der Nüchternheit des Gesprochenen in das Poetische des Geschauten wandelt, die den »Ausgang« suchende drängende Chromatik, dazu eine unruhig pochende Begleitung — alles dies ist die Auflösung des Wortes in den sicher und weit schwingenden Kreis der Musik, zu dem Schubert früher den Zugang nicht hatte, wiewohl er ihn mit dem Schlüssel einer Allegretto-Melodie zu gewinnen suchte.
Die Musikbetontheit der zweiten Bearbeitung veranlaßt ein Vorkommnis, das man in der textbetonten ersten Komposition vergeblich suchen wird: für die Textstelle »Ach wie schön muß sich's ergehen« wird eine *von früher her* (»Harmonien hör' ich klingen«) *bekannte* Musik verwandt; die Wiederholung von zuvor Gehörtem ist aber ein im höchsten Maße der Musik eigentümliches Gliederungsmittel. Fragen wir nach der Berechtigung dieser musiknotwendigen Maßnahme, so entdecken wir, daß Schubert mit feinem Sinne die vollkommenste Entsprechung zweier poetischen Örter aufgespürt habe.
Der für den Komponisten kritische Punkt des Gedichts ist seine Peripetie: der Sehnsüchtige erblickt den wild brausenden Strom. Schubert hat gefühlt, daß jetzt, in der Stimmung der Vorbereitung zur befreienden Tat, eine erhöhte Sprache von nöten sei. Zuerst versucht er, dem Problem dieser Dramatik mit dem bisher nicht verwandten Mittel punktierter Rhythmen, die in Tremolo übergehen, beizukommen. Später führt er eine aus dem »Taucher« schon bekannte, oft und (mit chromatischer Intensivierung) noch in der »Gruppe aus dem Tartarus« gewählte Art der Begleitung ein, die unterhalb eines liegenden oder vielmehr immer wieder angeschlagenen Tones eine Linie von Akkord- und Durchgangstönen durchführt. Damit ersetzt er das dramatische Pathos (»doch mir wehrt des Stromes Toben«) durch eine leidenschaftlich reißende Bewegung, die Kommendes schon ankündigt. Im ersten Entwurf nämlich muß das Ganze geteilt werden: der Strom und der schwankende Nachen sind Dinge, die gesonderte Behandlung verlangen. Diese musikalische Spaltung zu schließen, das ist die Tat, die dem Jahre 1819 gelingt: Strom und Nachen werden in dem Bewegungszuge der Musik zu *einer* Schau zusammengefaßt. Daß der junge Schubert, der *nie* wiederholt, überhaupt in diesem dringenden Augenblick Zeit hat, den Satz vom Nachen und den vom fehlenden Fährmann zweimal zu sagen, das hat der ältere Schubert, der so *gerne* wiederholt, nicht verstanden: er verdichtet die Spannung, aber er verbreitert sie nicht. Durch die kraftvolle Modulation, mit der er die Episode schon eingeleitet hatte, erreicht er die stärkste, die das an dieser Stelle sehr starke Gedicht womöglich noch überhöhende Wirkung. Ein kleiner Zug kennzeichnet Einst und Jetzt: das »Fehlen« des Fährmanns wird im ersten Entwurf durch eine im Grundton abschließende Kadenz als eine Tatsache hingestellt, die den ebenso lakonisch

behandelten Bildern aus früheren Strophen ähnlich ist; vom zweiten Entwurf wird das Beharren in Bewegung aufgelöst: die texttragende Stimme landet auf der Quinte eines mit dominantischer Spannung geladenen Akkords und löst sich (während im ersten Falle auf die Tonika eine Tonika hinaufgesetzt wird) mit der gleichen naturhaften Geschlossenheit ab, wie im Gedicht das Zurückweichen und der Entschluß organisch verbunden sind. Der Vergleich der ganzen Stromepisode in erster und zweiter Fassung läßt vermuten, daß die Sechzehntelstrecke des zweiten Entwurfs als große *ein*bogige *Stauung* vor dem Erguß in eine der Ausgangsharmonie zwar weitläufig verwandte, doch im Verlaufe des Stückes überhaupt noch nicht angerührte Tonart konzipiert sei: von der Verdunkelung der Dominante der Haupttonart (B-dur) an — sie führt in weise gegliederter Steigerung über einen phrygischen Schluß in die durch einen Trugschluß aufgehaltene Parallele (g-moll) — bis zu den vier unweigerlich zum E hinabstampfenden Schritten weiß der Komponist in dem Hörer eine nicht abbrechende Erregung festzuhalten und zu nähren, die sich aus der rhythmischen Behandlung eines genialen harmonischen Planes ergibt.
Der Schlußsatz setzt sich in beiden Fällen kühn über das Strophenschema des Dichters hinweg; nachdem die beiden ersten Zeilen der Schlußstrophe dem Vorigen zuerteilt sind, beginnt er mit dem Ausdruck des gefaßten Entschlusses auf »Frisch hinein und ohne Wanken«. Diese hinreißende Melodie konnte Schubert mit gutem Gewissen vom ersten Entwurf in den zweiten übernehmen. Auf dem Worte »ohne« wurde mit kundiger Hand eine bei dem zweiten »Hinein« besser wirkende abstürzende Figur gestrichen. Ein durch eine Fanfare eingeleiteter prachtvoller Trugschluß gibt der zweiten Komposition einen gewaltigen Abschluß; eine etwas fade Gegenmelodie des Klaviers, die die Zahmheit der ersten Fassung nicht aufhebt, fällt später zugunsten einer unter dem Eindruck vorangegangener Sonatenarbeit bereicherten und verdichteten Begleitung mit charakteristischen, doch die Aufmerksamkeit von der Linie der Gesangstimme nicht abziehenden Winkmotiven. Ist nun auch der Schlußsatz das größte (und bedeutendste) Stück, das aus dem Jugendwerke übernommen wurde, so ist doch ein wesentlicher Unterschied noch der Beachtung wert. Bei Texten, die ihm dazu Grund gaben, hat sich Schubert am Schluß gern einmal von der Anfangstonart entfernt (Es-dur — fis-moll in Mayrhofers »Auf der Donau« u. ä.). Schillers Gedicht konnte ihn nun wohl auch dazu veranlassen. Das erstemal bleibt er der Anfangssphäre nahe: er wählt die Parallele der Haupttonart, obwohl er sie im Verlauf des Liedes oft genug berührt hatte. Das zweitemal spannt er mit der Variante der haupttonartlichen Subdominante den tonalen Bogen weiter (aber nicht so weit, daß der Zusammenhang verloren ginge) und wählt in dem E-dur eine Tonart, die, wie gesagt, in dem ganzen Stücke noch nicht erschienen war. Seine Kräfte waren gewachsen, und man sieht überall, daß er sich dessen bewußt geworden war.

Die Taktnotierung der Melodie scheint im ersten Entwurf verzeichnet: es muß statt des Vierviertelzeichens unter Entfernung jedes ersten von zwei Taktstrichen ein Alla breve gesetzt werden:



Auch hierüber gibt die zweite Fassung bündigsten Bescheid. Namentlich die schwingende Melodik des »Du mußt glauben« gewinnt bei dieser Auslegung erst ihren wahren Charakter. Daß Schubert auch im zweiten Fall besser getan hätte, die Vierteiligkeit der Taktvorschrift durch eine zweiteilige ausdrücklich zu ersetzen, kann nicht zweifelhaft sein.
Man kann solche Untersuchungen an zahlreichen Fällen fortführen, in denen der Komponist sich dem gleichen Gegenstand gegenüber verschieden verhält: immer wird man ernstestes Ringen um die Gestaltung feststellen, ein Ringen, das einen wesentlichen Teil der in dem Namen Franz Schubert zusammengefaßten und begriffenen Kräfte ausmacht, die wir — nicht selten mit Unterschätzung ihres eigentlichen Wertes — Genie nennen. Das Ziel dieses Ringens ist die Strophenmelodie, das Strophenlied, und das Verhältnis von Dichter und Sänger wird nun so bestimmt, daß der Musiker nicht *mit* dem Dichter, nein, daß er ihm *entgegen*gehe; genau so, wie Goethe, aus entgegengesetzter Welt kommend, sich mit Schubert *trifft* in dem Ideal der strophischen Behandlung des lyrischen Gedichts.

EIN UNBEKANNT GEBLIEBENER ENTWURF SCHUBERTS

ZU DEM »GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN«

BERICHT VON

HANNES BAUER-LEIPZIG

Franz Schuberts berühmt gewordenes Männerchorwerk »Gesang der Geister über den Wassern« fand zunächst bei seiner Uraufführung im Kärntnertheater in Wien am 7. März 1821 keinen Beifall. Der harmonische und modulatorische Reichtum in diesem Gesang war nicht nach dem Geschmack des Publikums, der trotz Beethoven doch noch sehr von der italienischen Musik beherrscht war. Der geniale Romantizismus Schuberts, der in diesem Stück eine seiner schönsten Blüten getrieben hat, wurde von seiner Zeit noch nicht erkannt.
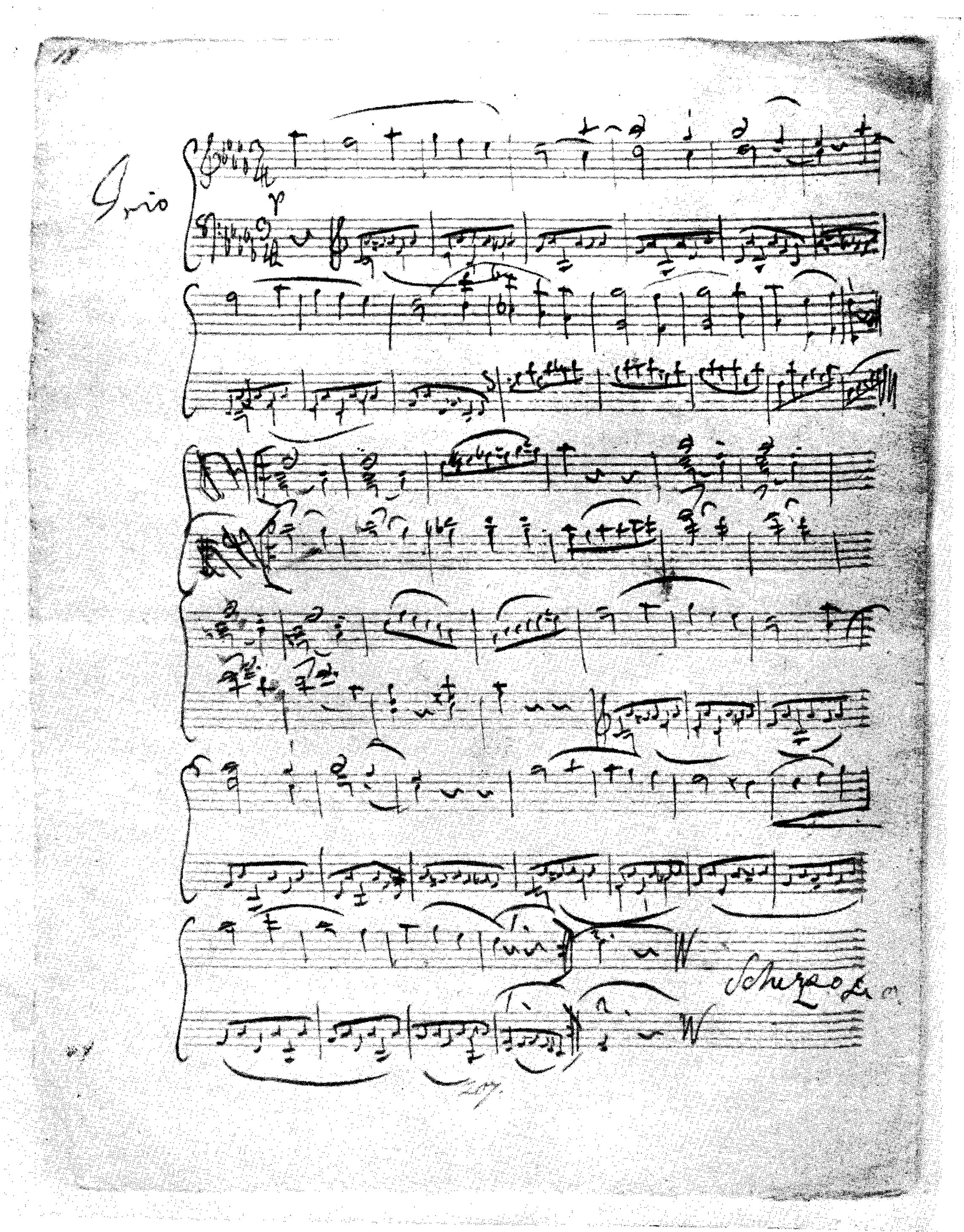
Diese Komposition für zwei Männerchöre und Streichorchester ohne die Violinen ist eine von denen, die Schubert in verschiedenen Fassungen niederschrieb, doch nicht in der Art, wie Beethoven oft in langem Ringen die Formulierung seiner Gedanken erkämpfte, sondern spontan und wie in einem Zuge. Kompositionsskizzen, Änderungen oder Korrekturen in den Manuskripten kommen bei Schubert kaum vor. Selbst seine Notenschrift zeigt nichts Skizzenhaftes und Flüchtiges.
1817 vertonte Schubert das Goethesche Gedicht zum erstenmal und zwar für vierstimmigen Männerchor a cappella. Im Dezember 1820 entstand ein neuer Entwurf; diesmal mit Klavierbegleitung. Es ist der, dessen erste Seite wir in den Abbildungen zeigen und dessen Niederschrift bisher unbekannt war. Mitten in der Arbeit, die bereits acht Seiten gediehen war, hat Schubert abgebrochen, weil sich ihm während der Aufzeichnung eine andere Darstellung der Dichtung aufdrängte, und er muß den nächsten Entwurf für zwei Männerchöre mit Begleitung des Streichorchesters mit Ausnahme der Violinen unmittelbar anschließend in Angriff genommen haben; denn auch dieses Manuskript, das sich auf der Staatsbibliothek in Berlin befindet, datiert vom Dezember 1820. Außer Verwendung der nämlichen Mittel weist die neue Fassung auch kompositorisch schon deutliche Ähnlichkeit mit der endgültigen aus dem nächsten Jahre auf.
Das zu unserer Abbildung verwandte Manuskript ist nur bis zu den Textworten »und in dem glatten See weiden ihr Antlitz alle Gestirne« ausgeführt; es folgt dann noch ein Stück Chorpart ohne Textnotierung, während die Klavierstimme — bis auf vereinzelt angedeutete Modulationen von gedachten Zwischenspielen — im letzten Drittel noch ganz fehlt. Die Begleitung läuft fast durchweg in gleichartigen Sechzehntelfiguren hin und zeigt noch nichts von der vielfältigen Bewegung des Streicherparts der veröffentlichten Fassung. Auch ist später aus cis-moll das den Streichinstrumenten bequemere a-moll geworden. Immerhin, ein dreistimmiger Chorsatz der Worte »strömt von der Felswand der reine Strahl« hat Ähnlichkeit mit der späteren Vertonung der Worte »dann stäubt er lieblich in Wolkenwellen«. Bei »Ragen Klippen dem Sturz entgegen« treffen wir schon in dieser Skizze den synkopischen Einsatz, das Oktavintervall und den Klopf-Rhythmus —◡◡—◡◡, wodurch die nicht ganz einwandfreie Deklamation des Wortes »un*mu*tig« entsteht.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Porträte unter den Beilagen dieses Schubert-Heftes können sich nur als Nachlese erweisen, da die wichtigsten und beglaubigten Bildnisse des Meisters in den früheren Jahrgängen der »Musik« veröffentlicht waren. Dem *Joseph Mähler*schen Porträt vom Jahre 1827 (?), für die Gemäldegalerie der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1830 erworben, stellen wir die Skizze von *Edmund Schröder* entgegen. Beide zeigen den großen Lyriker ohne Brille, die bekanntlich aus Eisen war. Dort Gemälde, hier Kreidezeichnung, beide voll Qualitäten, beide ein wenig abweichend vom Schubert-Typ, aber doch eindrucksstark. Mähler hat auch Beethoven gemalt: ein Stück Beethoven blickt aus seinem Schubert. Das Schrödersche Blatt erfreut durch seinen energischen Strich und wirkt wie eine flotte Improvisation. Das nächste Blatt vereinigt die *Silhouette* von 1817, eines unbekannten Zeichners Hand entstammend, aber von Otto Erich Deutsch als echt gekennzeichnet, mit einer anläßlich der diesjährigen Schubert-Feiern von der Wiener Münze gegossenen *Schubert-Plakette*, die *Eduard Hanisch* entworfen hat. Inmitten des Zeitraumes von 111 Jahren, zwischen dem gezeichneten Januskopf und der modernen Flachplastik, liegt die wie im Nu hingeworfene, auf ein Stückchen Gips gestrichelte Zeichnung von *Moriz v. Schwind* (1870) und der *Schädel* des Meisters nach dem Zustand von 1863. Schwind, der seinen Freund oftmals konterfeite, zeigte diese Gipsstudie dem Bildhauer Karl Kundmann, dem Schöpfer des Wiener Schubert-Standbildes, das gerade damals im Werden war. Die Wiedergabe des Schädels folgt einem Abguß, der nach der Exhumierung der Überreste gefertigt wurde. Anzeichen des Alters oder der Zerstörung sind kaum erkennbar; charakteristisch ist der starke Knochenbau.

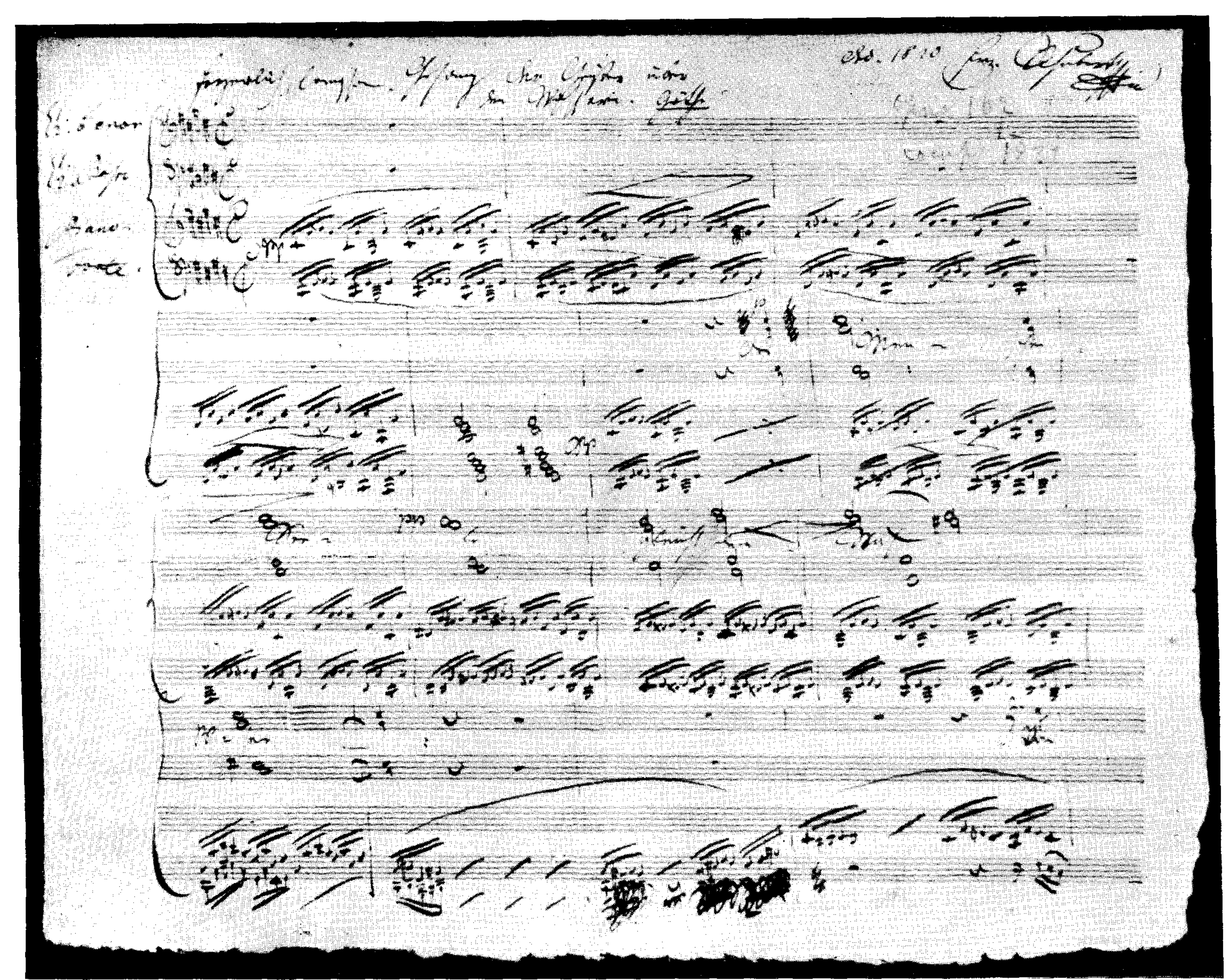
Die Tschechoslowakei hat unsern Meister jüngst durch zwei *Denkmäler* geehrt. In Jägerndorf stellte der Bildhauer *Paul Stadler* sein aus einem Wettbewerb hervorgegangenes, vorzügliches Bildwerk auf einen längere Zeit vereinsamt gebliebenen Sockel, der früher einem Bronzestandbild Kaiser Josephs II. als Postament gedient hat. Der Künstler hat die Figur in Überlebensgröße modelliert; der gewählte Stein ist Untersberger Marmor. Vor einem schönen Baumschlag steht der Liedersänger, als lausche er in Schlichtheit und Ergebung dem Wohllaut seiner eigenen Melodien. Das andere Denkmal in Form einer Herme wurde am 8. Juli dieses Jahres in Mährisch-Altstadt enthüllt. Am Sockel findet sich die Inschrift: »Sein Vater Franz Theodor Schubert wurde in Neudorf bei Mährisch-Altstadt am 1. Juli 1753 geboren.« Auch sonst waren die Beziehungen der Vorfahren Schuberts zu Nordmähren rege: der Großvater stiftete 1780 seiner Heimat ein Denkmal, das Christus am Ölberg darstellt. Die Büste, gleichfalls geschaffen von *Paul Stadler*, ist als porträtgetreu rühmenswert.

Die beiden *Faksimiles*: Das *Trio* des Scherzos, des in diesem Heft erstmalig veröffentlichten Satzes aus der Klaviersonate in e-moll, und »*Der Gesang der Geister*« in der Fassung von 1820 gehören zu den Aufsätzen von Adolf Bauer und Hannes Bauer. (Besitzerin des Originals vom Trio ist Frau Hella Prieger in Bonn; der Gesang der Geister stammt aus dem Nachlaß von Julius Epstein, dem Wiener Meisterpädagogen.) Die »*Todesmusik*«, der von Schubert niedergeschriebene Titel zu seiner Vertonung des Gedichtes von Franz v. Schober, lernte man aus einem von Otto Erich Deutsch jüngst herausgegebenem Katalog des Wiener Antiquariats V. A. Heck kennen. Der gleichen Quelle entstammt das Faksimile des *Briefes* an Franz Selliers de Moranville, der einst Hofkriegskanzlist in Graz war, wo Schubert im September 1827 mit ihm in Berührung gekommen sein muß. Die erste Kunde von diesem Schreiben, einer Seltenheit, denn von Schubert sind nur etwa 80 Briefe erhalten, brachte Otto Erich Deutsch in unserer Zeitschrift im Januar 1907.



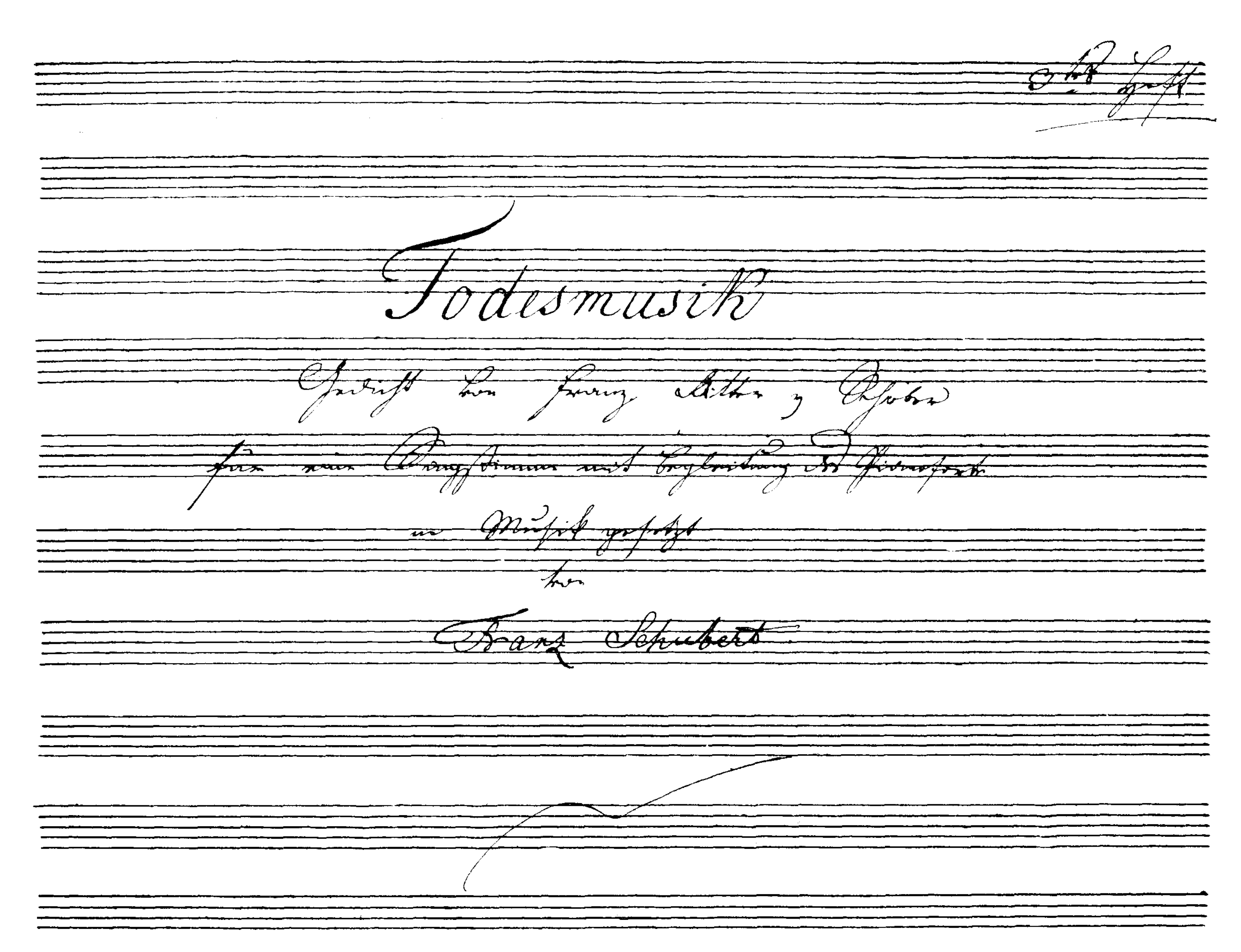
J. Hasenmüller, Bonn, phot.

Das Trio aus dem bisher unveröffentlichten Scherzo der Klaviersonate e-moll (Juni 1817) von Franz Schubert



Wolf Haarhaus, Leipzig, phot.

Die erste Seite des bisher unbekannt gebliebenen Partiturentwurfs zum »Gesang der Geister über den Wassern« (Dezember 1820)
von Franz Schubert



Todesmusik. Titel des Gedichtes von Franz von Schober, eigenhändig geschrieben von Franz Schubert

Lieber H. v. Sellier!

Ich bitte Sie, um mich zu entschuldigen, daß ich nämlich nicht mein Wort hielt. Wenn Sie wüßten, wie unmöglich es mir gemacht wurde, selbes zu halten so würden Sie mir gewiß verzeihen. In der Hoffnung Ihre Gewogenheit nicht zu verlieren verbleibe ich

mit aller Achtung

Gratz, den 19. Sept. 1827.

Ihr Ergebenster
Franz Schubert

Schuberts Brief an Franz Selliers de Moranville
aus Graz, den 19. September 1827

KRITIK

SCHUBERTIANA

FELIX GÜNTHER: *Schuberts Lied.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1928.

Ein Knabe, der das Handwerkerliche fast unbewußt beherrscht, schreibt einige Liedchen im Stil seiner Zeit. Also Belanglosigkeiten — mögen sie auch noch so nett sein. Denn noch sind dieser Gattung die Flügel gehemmt, noch steht sie ausschließlich im Zeichen der Unterhaltung. Eine einzigartige Ausnahme — Mozarts »Veilchen« — bleibt ohne Nachfolge. Denn kaum etwas anderes entsteht ringsum als Hausmusik, zwar liebenswürdig, doch gleichzeitig von rührender Trockenheit, der sich brave Charakterlosigkeit beigesellt. Dem gleichen Knaben aber wird Dichtung in dem Moment, da er sie liest, zu Musik. So schlafwandlerisch sicher vollzieht sich in ihm das Wunder innersten Erfassens der Stimmung, daß der hastenden Hand wohl Schreibfehler unterlaufen können, nicht aber auch nur *ein* Irrtum in der Gesamtanlage. So schreibt der noch nicht Siebzehnjährige nieder, was in ihm durch Goethes »Gretchen am Spinnrad« klangliche Gestalt geworden ist. Vorbildlos, wie aus dem Urkeim hervorgesprossen. Und damit ist bereits die große Tat getan: das Lied ist *Kunstwerk* geworden, Kunstwerk selbständigen und höchsten Grades. Übersparsam an Zeichen, die die Art des Vortrags erläutern, aber von innen her so dämonisch durchglüht, daß es als von seiner Zeit unverstandener Gipfel emporragt. Dies Unverstandene bleibt in einer Beziehung verheerend bis zum heutigen Tage: es eröffnet der Willkür der »Auffassung« Tür und Tor. Der große Sängergott Vogl hat es fertig gebracht, daß manche dieser Unarten in die Druckexemplare gerieten, und auch heute noch sind es oft genug die »göttlichen« Sänger, die sich entweder in Kraftprotzentum oder in überschwenglicher Sentimentalität gefallen.

Solchen Entstellungen rückt dies Buch mit aller Energie zuleibe. Es gibt selbst an, daß es nicht »gelehrt« sein will. Daher — außer der verschiedentlichen herzlichen Würdigung *Max Friedlaenders* als Vorkämpfer in gleicher Richtung — keinerlei Berufung auf die sicherlich nicht kleine Literatur. Geben die Noten allein doch jedem ein klares Bild, der zu »lesen« vermag! Hier setzt nun die größte Bedeutung des schönen Buches ein. Den feinsten Regungen des Notenbildes wird nachgespürt, so daß kritische Ästhetik im Sinne Schumanns geübt wird: von sachlichstem Kennen und Wissen getragen, doch eingebettet in eine Sprache von poetischem Schwung, der jede Spur von Pedanterie fernliegt. Mit ungezwungener Leichtigkeit ergeben sich so bindende Gesetze für den Vortrag, die hier nur zum Teil angeführt werden können: der Begleitpart (der fast allein dynamische Vorschriften enthält) ist metrisches Rückgrat, die Singstimme gibt dagegen dem Ganzen durch ihre Wärme erst eigentliches organisches Leben. Daher ist gleichmäßige Grundbewegung der Begleitung zumeist identisch mit Einheitlichkeit des Tempos. Und doch ist hier auch das Harmonische maßgebend für die *Seele* des Schubertschen Liedes: für das *rubato*. So geben harmonische Anstiege (am stärksten in engliegendem Chroma) den Hinweis auf gleichzeitige Schärfung des Tempos. Große Sonderabschnitte beschäftigen sich liebevoll mit der Darlegung des unerschöpflich reichen Figurenwerks und seiner Durchblutung aktiver und passiver Bewegungsvorgänge.

Die Erforschung der Mittel führt zur Feststellung der persönlichen Eigenwerte. Als wichtigster unter ihnen die Genügsamkeit des Melos: meist ist die Exposition in vier Takten schon scharf umrissen. Der melodische Kern unterschreitet häufig noch das Ausmaß nur einer Oktave. Solche Knappheit bedarf in der Weiterführung nur geringer Erweiterung, um dadurch schon riesenhafte Steigerungen zu erzielen. Denn das Persönliche beruht nicht im Melodischen allein, sondern weitaus mehr noch in der »klanggewordenen Durchfühlung eines Gedichtes«. Daher denn auch in der Spätzeit ein energisches Hervortreten des gesangvollen Rezitativs, aus dem melodische Floskeln mit um so größerer Wirksamkeit hervorblühen. In den Schöpfungen der Spätzeit zeigt dieser konzentrierte Ausdruck deshalb gewisse Verwandtschaft mit Bestrebungen der Gegenwart.

Wer möchte es wagen, den Geist des Meisters reichster seelischer Wandlungen durch eine »alleinseligmachende« Formel erschöpfen zu wollen? — Neu und herrlich ist jedes der Wunder, die aus der unlöslichen Vereinigung von Wort und Ton emporsprießen. Und daß dies Buch (dessen tiefschürfende Analysen durch zahlreiche Notenbeispiele erläutert werden und dem sehr schönes Bildmaterial bei-

gegeben ist) beim Nachspüren des vielfältigen Gestaltungstriebes doch die gleiche innere Einheitlichkeit und Herzlichkeit erreicht, wie das Schubertsche Liedwerk selbst, ist ein Vorzug, der diese köstliche Jubiläumsgabe doppelt lieb und wert machen muß! *Carl Heinzen*

KARL KOBALD: *Franz Schubert und seine Zeit.* Mit 70 teils farbigen Bildtafeln. Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1928.

Die Schubert-Literatur des Jubiläumsjahres — zu dem vorliegenden Buch sei die neue Schubert-Biographie von Paul Stefan genannt — liebt es anscheinend, um lange Versäumtes nachzuholen, fleißig Milieuschilderung zu treiben. »Schubert im Spiegel seiner Zeit« ist das Thema dieses Kobaldschen Buches, das nicht den Ehrgeiz hat, mit unbekanntem biographischem Material aufzuwarten. Das hätte übrigens auch niemand erwartet. Aber man legt das Buch enttäuscht aus der Hand, weil es dieser Spiegelung der Schubertzeit schließlich doch nicht gelingt, über eine höchst mittelmäßige, auf weite Strecken hin durchaus flache und oberflächliche Darstellung von Schuberts Leben und Werk hinwegzutäuschen. Die Schubert-Forschung der letzten Jahre scheint an dieser »Zusammenfassung früherer, diesen Gegenstand berührender Arbeiten des Verfassers« spurlos vorübergegangen zu sein. Um nur einiges anzudeuten: Die Erwähnung der Krankheit von 1823 weiß nichts von den ihr gewidmeten Untersuchungen W. Schweisheimers und O. E. Deutschs. Die Gräfin Karoline Esterházy erscheint (S. 337, 350) als Schuberts »Unsterbliche Geliebte«. Der S. 269 genannte Liederkomponist Holzer kann wohl kaum, so verlockend die Identifizierung wäre, Schuberts Lehrer sein. Nichts erfährt man über die Schubert-Funde der letzten Jahre (Klaviertriosatz von 1812, Gitarrequartett), nichts über die geschichtliche Stellung der lyrischen Klavierstücke von 1827/28 und ihre unmittelbaren Vorgänger. Wenn Schumann die Impromptus op. 142 als Sonatensätze betrachten und dabei »Schuberten gern zu seinen vielen (Sonaten) noch eine andichten möchte« (S. 329), so ist das wirklich nur Dichtung und aus dem Autograph und aus inneren Gründen sofort zu widerlegen. Eine Reihe von Fehldatierungen Schubertscher Werke beweist immer wieder die Oberflächlichkeit der Arbeit: Die Wandererfantasie 1820 statt November 1822 (S. 154), die beiden Quartette op. 125 1818 statt 1813 und 1816 (S. 319), das d-moll-Quartett 1826 statt (wenigstens im ersten Entwurf) März 1824 (S. 321). Was der Verfasser außerhalb der in weitestem Umfang herangezogenen Dokumente von sich aus zu geben hat, bleibt im allgemeinen jenes »üble ästhetische Geplätscher vom romantischen Meisterlein«, wie Költzsch in seinem Buch »Schubert in seinen Klaviersonaten«, 1927, S. 160 die Mehrzahl der deutschen populären Schubert-Biographien so treffend charakterisiert hat. Unter den vielen Phrasen oft von ausgesuchter Plattheit (S. 246: Schubert als »Künstler von einer grandiosen, hemmungslosen Genialität«, S. 319: Das Forellenquintett als »erster Volltreffer« des Jahres 1819) zeigt die vom Schaffensrausch (S. 236) in einem Buch, das »ein Beitrag zu dem unerschöpflichen Problem Schubert« sein will, lediglich, daß ein Problem des Schaffensprozesses bei Schubert für den Verfasser gar nicht vorhanden ist. Der an sich dankenswerten Milieuschilderung wollen vor allem auch die vielen Abbildungen dienen.

Willi Kahl

HANS KÖLTZSCH: *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten.* Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. Siebentes Heft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Nachdem bislang der Zugang zu dem Phänomen Schubert fast ausschließlich von der lyrisch-vokalen Seite aus gewonnen wurde, geht der Verfasser zielbewußt von einem Hauptproblemkreis der instrumentalen Schaffenssphäre des Meisters aus. Mit einem sorgfältigen Beitrag zur Chronologie des Schubertschen Schaffens, der verschiedene falsche Datierungen der Literatur richtig stellt, und der auch die Frage der Zugehörigkeit einzelner Klavierstücke zu unvollendeten Sonaten prüft, setzen die Untersuchungen ein. Diese selbst sind stilkritisch fundiert und ruhen auf breit angelegtem geistesgeschichtlichen Unterbau. Vergleicht man die Absicht Riemanns, sein dreibändiges Analysenwerk der Beethovenschen Klaviersonaten auf das Fundament der achtaktigen Periode zu stellen, mit der Methode des vorliegenden Buches, so ersieht man klar, was die Musikwissenschaft des letzten Dezenniums durch die Einbeziehung geistesgeschichtlicher Problematik gewonnen hat. Mit den Mitteln modernster Stilkritik weist der Verfasser die Bedingtheiten der drei Sonaten-Anhäufungen in den Jahren 1817, 1825 und 1828 nach, wobei nur die Sonderstellung der beiden Sonaten op. 147 und 164, die Költzsch übrigens durchaus richtig er-

kennt, noch schärfer hätte herausgehoben werden können, da sie in der Tat schon den neuen Weg der Klaviersonate Schuberts bedeuten. Mit großer Klarheit und Sicherheit wird die stilistische Kurve von den tastenden Anfängen bis zu dem in einem breiten Sonderkapitel behandelten »Spätstil« herausgearbeitet. Immer aber — was eine ebenso selbstverständliche, wie schwierig zu bewältigende Forderung ist — im Hinblick auf das in den einzelnen Schaffensepochen stets veränderte Bedeutung habende Vorbild Beethoven. Für den Bezirk der Klaviersonate darf das Problem Schubert-Beethoven durch das vorliegende Buch als gelöst gelten, das als verheißungsvoller Auftakt des Schubert-Jahres erschienen ist. *Ernst Bücken*

PAUL STEFAN: *Franz Schubert.* Volksverband der Bücherfreunde. Wegweiser-Verlag, Berlin 1928.

Das »Schubert-Jahr« bringt die gesamte bisherige Schubert-Literatur und manches Neue dazu auf den Markt. Es wimmelt von Schubert-Büchern aller Art, — aber der rührige, sachlich und zweckbewußt aufbauende »Volksverband der Bücherfreunde« hat die besondere Aufgabe: seinen Freunden das *Volksbuch* von Schubert zu geben; dieses hat *Paul Stefan* geschrieben. Es konnte selbstverständlich nur von einem Österreicher geschrieben werden, es konnte nur ein Österreicher das »woher er kam der Fahrt — und wie sein Nam' und Art« zusammenhangsvoll darstellen. Stefan leitet seinen Schubert, der kein anderer als der echte, unverfälschte, schlichte sein soll, ganz aus der österreichischen Erde und dem Wesen ihres Volkes ab. Seine Stigmata aus diesem Wesen: »seine Stille, sein gelassener Verzicht, seine Freude, seine Melancholie, das Verkanntsein, die späte Anerkennung, — das Nebenherleben, dieses Da—Sein außerhalb der Zeit, neben der Geschichte.« Um das recht erkennen zu machen, stellt der Verfasser den Kernkapiteln seines Buches einen fünfzig Seiten umfassenden Essay über das Wien der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert voran. Hieraus läßt er Leben und Gestalt des Genius hervorwachsen, und dann zeigt er, wie Sehnsucht und Schmerz früh beginnen, dieses Leben und Schaffen zu bewegen, wie immer wieder diese beiden Triebkräfte des Gemüts doch stärker sind und tiefer wurzeln als die Freude. Diese Linie an Hand der Dokumente und der Forschungsergebnisse, die gewissenhaft und möglichst unbetont verwendet werden, fortführend erreicht Stefan mühelos eine wohltuende Entsentimentalisierung der Schubert-Gestalt; gewinnt er die klarste Deutung und Darstellung dieses Schöpfertums, das wahrhaft volkstümliche Schubert-Buch. Kaum nötig zu sagen, daß es ganz ausgezeichnet, warm und überzeugend geschrieben ist. Daß eine Reihe vorzüglicher Abbildungen dem Verlag Ehre macht. Endlich: daß durch die Organisation des »Volksverbandes« dem Buch weiteste Verbreitung gesichert ist. *Hans Tessmer*

CARL LAFITE: *Das Schubert-Lied und seine Sänger.* Mit 5 Bildbeilagen. Verlag: Ed. Strache, Wien-Prag-Leipzig 1928.

Ein glücklicher Gedanke, das Schubert-Lied einmal unter dem Gesichtspunkt der Interpretation zu betrachten. Welche Aufgaben gerade hier für eine wissenschaftliche Gesangskunde vorliegen, hat Herbert Biehle in seinem Wiener Kongreßvortrag von 1927 gezeigt. Lafites Buch freilich hat wesentlich bescheidenere Ziele. Es will dem Sänger dienen mit Andeutungen über den inneren Gehalt des Schubertschen Liedes, die aus lebendiger Einfühlung erwachsen und manche geistvolle und feingeschliffene Bemerkung bieten, weiterhin mit Vorschlägen für die Praxis (z. B. Wahl der Stimmgattung im einzelnen Falle) und Hinweisen auf das Vorbild bedeutender Schubert-Sänger, mit denen sich alsdann der letzte Abschnitt des Buches noch besonders beschäftigt. Hier wird der Verfasser manchmal über das engere Thema hinaus etwas redselig. An der gelegentlichen Nachgiebigkeit in der Frage der Transskriptionen und Bearbeitungen des Schubertschen Liedes wird man Anstoß nehmen können, auch an der Einteilung der Lieder Schuberts in einen »lebendigen Volksbesitz« von etwa 150 Gesängen und jene andere Masse, von der viele »mehr als Ergänzungen zu dem imposanten Bild seines unermüdlichen Liederschaffens zu werten sind«. Gerade weil sich das Buch an die Sänger wendet, sollte man keiner Bequemlichkeit Vorschub leisten. Ist der »Volksbesitz« an Schubertschen Liedern wirklich etwas Lebendiges, so hat dieser auch aus sich heraus die Kraft, sich weiter zu entfalten und in die Breite und Tiefe zu wachsen, wenn nur unsere Sänger einmal ihren zumeist mit den beiden ersten Bänden der Peters-Ausgabe begrenzten Gesichtskreis erweitern wollten. Daß das vorliegende Buch dazu sonst mannigfach anregt, sei gern zugegeben.

Willi Kahl

PAUL MIES: *Schubert der Meister des Liedes.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Wie der Untertitel des Bandes besagt, gibt das Werk ein Bild der »Entwicklung von Form und Inhalt im Schubertschen Liede«. Der Verfasser der dankenswerten Publikation hatte den Mut, das ganze, große Liedschaffen Franz Schuberts zum Gegenstand seiner gründlichen Untersuchungen zu machen. Er enthält sich vollkommen des subjektiven, einer wissenschaftlichen Fundierung entbehrenden Werturteils und sucht auf Grund eingehender Analysen mittels Vergleichung den Formwandlungen nachzugehen, die die Melodiebildung im einzelnen und die Liedgestalt als Ganzes bei Schubert durchmacht, zeigt, wie der Entwicklungsverlauf teils durch eine innere Gesetzmäßigkeit des Schöpferischen im Genius, welche sich, anders als man gewöhnlich meint, auch im Falle Schubert oft in planmäßigem, bewußtem Zielverfolgen kundgibt, teils durch den äußeren Zufall bestimmt ist. Besonderes Augenmerk wendet Paul Mies der Betrachtung der stetigen gegenseitigen Beeinflussung von Melodie und Text zu. Aus dem Bedürfnis möglichster Konzentration des Stoffes wird darauf verzichtet, eine Einordnung des Werkes Schuberts in die Gesamtentwicklung des deutschen Liedes vorzunehmen. Nur Beethovens Einflüsse werden ausführlicher erörtert. In der Terminologie lehnt sich der Verfasser gelegentlich an Wilhelm Fischer (Wien) an, was mit Rücksicht auf die prägnante Formulierung der Termini nur wünschenswert erscheint. Das Buch muß als eine wertvolle Bereicherung der Schubert-Literatur bezeichnet werden und wird dem Forscher gute Dienste leisten.

Roland Tenschert

BERNHARD PAUMGARTNER: *Die Schubertianer.* Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier. Mit Bild- und Notenbeilagen. Verlag: Wiener Philharmonischer Verlag, Wien 1928.

Ein liebenswürdiges, intim und reizvoll ausgestattetes Büchel in Querformat. Der Autor gibt ein ergötzliches Bild unseres Franzl im wirbelnden Kreis seiner Freunde. Waschechte Bohémiens, voll Lebenshunger, krank am Beutel, den Kopf voll Rosinen, die Lust am farbigen Dasein in vollsten Zügen genießend — so steht vor uns der Kreis der Schubertianer. Alle sehen wir sie wieder, die wir aus den biographischen Werken kennen: eine debattiertrunkene, den schmalen gastronomischen Genüssen holde, vor gelegentlichen Bekanntschaften mit Amors Pfeil nicht zurückschreckende, den heute aus der Mode gekommenen Landpartien reichlichst frönende Kumpanei seliger Brüder. In ihrer Mitte als einziges Genie Franz Schubert, der Krösus der liebenswerten Korona, dem es am schlechtesten von allen erging. Zehn gestochene Musikbeilagen in fein abgewogener Auswahl und zwanzig Bilder, allbekannt und dennoch zum verweilenden Genießen einladend, vervollständigen den Reiz des hübschen Bändchens.

Richard Wanderer

KARL KOBALD: *Der Meister des deutschen Liedes Franz Schubert.* Ein Wiener Volksbuch. 2. Aufl. Österr. Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft u. Kunst, Wien u. Leipzig 1928.

Eine besondere Besprechung dieses Buches erübrigt sich eigentlich. Was über Kobalds neue umfangreichere Schubert-Schrift von 1928 zu sagen ist (vgl. das Referat auf Seite 50), gilt in den Grundzügen auch für diese neuaufgelegte Arbeit von 1923, aus der Kobald für das genannte andere Buch ganze Strecken des Textes wörtlich übernommen hat. Der Charakter eines Volks- und Jugendbuches rechtfertigt in keiner Weise den auch hier herrschenden Ton einer oft geradezu seichten Darstellung, für deren Geist das eine Wort vom »Meisterlein« (S. 121) kein zufälliger Ausdruck, sondern überaus bezeichnend ist. Immerhin mag der biographische Teil in seiner faßlichen Form den Zweck einer populären Lebensdarstellung erfüllen.

Willi Kahl

HANS SITTENBERGER: *Schubert.* Verlag: Rascher & Cie., Zürich-Leipzig-Stuttgart.

Auf hundert Seiten Kleinoktav bemüht sich der Verfasser, nicht zum tausendsten Male Schuberts Leben zu erzählen, und tut es dann natürlich im wesentlichen doch. Insofern, als er dabei möglichst sorgfältig den *Menschen* Schubert von der üblichen Spießergloriole befreit und das innerlich *Leidensvolle* dieses Genieweges klarzustellen sucht, verdient seine Bemühung dennoch Lob. Neues bringt das Büchlein in gar keiner Hinsicht, auch keine neuen Gesichtspunkte. Als sachlich liebevolle, ganz volkstümliche Darstellung mag es trotzdem seinen Gedenktagzweck erfüllen.

Hans Tessmer

OTTOKAR JANETSCHEK: *Schuberts Lebensroman.* Amalthea-Verlag, Zürich-Wien-Leipzig.

Zu zwei seit langen Jahren bestehenden Schubert-Romanen — von Joseph Aug. Lux

und Rudolf Hans Bartsch — hat der schreiblustige Verfasser einen dritten verfaßt. Er hat Schubert nach — Wien getragen. Man kann nicht sagen, daß Wesentliches dabei herausgekommen wäre; nicht einmal hinsichtlich des rein Erzählerischen; vom Aufbau, vom inneren Gesicht, von der Gestaltung völlig abgesehen. Bei *oberflächlicher* Lektüre schon zeigt sich, — meine aufrichtige Überzeugung —, daß das Buch, wenn schon, so keine andere Art der Lektüre verdient. Sehe ich aber beispielsweise den briefschreibenden Schubert also »dargestellt«: »Das war eine Arbeit! Brrrr! Schubert wischte sich den Schweiß von der Stirn. ›Lieber noch Holzhacken!‹ brummte er und warf die Schreibfeder hin« usw., — so widert's mich an. — »Brrrr!« *Hans Tessmer*

SCHUBERTS LIEDER: Eine neue Auswahl in 2 Sammelbänden besorgt von *Johannes Messchaert*, hrsg. von *Franziska Martienssen*. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Mit aufgewühlter Erinnerung an unvergleichliche Stunden höchster Gesangs- und Liedkunst, die Johannes Messchaert uns bereitet hat, geht man an die Durchsicht dieser Bände von Schubert-Liedern, die der Verlag Schott im Schubert-Jahr herausgibt. Immer wieder versucht man, aus dieser Revisionsausgabe sich das persönliche Bild des großen Sängers neu zu rekonstruieren, der in besonderem Maße Schubert — wenn man so sagen darf — modern gemacht hat.
Um es vorweg auszusprechen: Es ist nichts falsch in diesen beiden Bänden, es ist nichts darin, was den inniger mit Schubert Vertrauten enttäuschen oder zum Widerspruch bringen würde. Es ist eine Revisionsausgabe mehr, die freilich den Vorzug einer ungeheuren Pietät vor dem Wort des Meisters hat, die es aber doch nicht vermag, uns gänzlich gerade das zu zeigen, was wir in diesen Messchaert-Bänden Schubertscher Liedkunst zu finden hofften, nämlich, wie Messchaert selbst seinen Schubert gesungen hat. Da sind in unserer Erinnerung die vielen tausend Lichter und Lichtlein, da sind jene geheimnisvollen Schwebungen eines großartigen Sängerintellekts, da sind endlich jene mit unvergleichlicher Liebe ausgefeilten Detailminiaturen. Durch sie hat uns Messchaert die Lieder Schuberts in seiner Weise fühlen gelehrt, so haben wir durch ihn unsere Liebe zu Schubert immer größer werden sehen. Aber dieses persönliche Verhältnis zwischen den beiden großen Meistern — zwischen Schubert und seinem Verkünder Messchaert — kommt in den Bänden nicht voll zum Ausdruck. Vielleicht, daß solche Wünsche überhaupt nicht erfüllbar sind, vielleicht, daß das Walten eines großen reproduktiven Geistes ebenso unbewußt geschieht wie das Walten des produzierenden Künstlers. Aber auf der anderen Seite zeigt jede Bemerkung, die wir in den Messchaert-Schubert-Bänden finden, mit welch' wachem Verstand er sich an seine Aufgabe gemacht hat, wenn er sang. Warum hat er uns so wenig von diesen Resultaten seines Denkens in den Bänden selbst zu fühlen gegeben? War es Furcht davor, zuviel zu sagen?
Die Schubert-Bände Messchaerts sind darum nicht ganz eine Erfüllung, sie sind nicht einmal ein Bild dessen, was der Schubert-Sänger Messchaert war. Sie sind eine außerordentlich vorsichtige, selbstverständlich unanfechtbare Arbeit, aber der Schubert-Sache wäre ein großer Gefallen geschehen, wenn Messchaert mehr von sich selbst in seinen Bänden verraten haben würde. Die oft betonte Bescheidenheit, die Messchaert auszeichnete, ist leider seinen Schubert-Ausgaben nicht zum Vorteil geworden. Immerhin: Sie sind da, und auch mit ihren Mängeln, die im Grunde keine sind, dürfen wir uns ihrer freuen.
Felix Günther

FRANZ SCHUBERT: *Sämtliche Männerchöre. Erste Gesamtausgabe* in zwei Bänden, hrsg. von *Viktor Keldorfer*. Verlag: Universal-Edition, Wien und Leipzig.

Viktor Keldorfer hat eine geschichtlich immerhin bedeutsame Tat vollbracht. Zwar enthält auch diese Sammlung nicht die aus Schuberts Jugendzeit stammenden Kanons, die meines Erachtens nicht hätten fehlen dürfen, da sie zum Teil für Männerstimmen (Schuberts Kameraden im Konvikt) geschrieben worden sind. Und ein weiteres möchte ich vorweg nehmen: die Ergänzung der dreistimmigen Originalsätze durch eine vierte Stimme Keldorfers. Gewiß ist ihre Anwendung in der Aufführungspraxis ad libitum gegeben; doch sollte man der Gefahr einer solchen, nicht im Sinne Schuberts liegenden Wiedergabe vorbeugen, statt sie zu fördern. Dann müßte es bei den meisten Werken heißen: für Männerstimmen (und *nicht:* für Männer*chor*); denn Schubert hat fast immer nur für einfache Stimmbesetzung geschrieben und dabei *nicht* an einen Männerchor im heutigen Sinne gedacht (siehe auch die Veröffentlichungen von O. E. Deutsch bei G. Müller, München, insbesonders die Presseberichte über die Uraufführungen). Dem in-

dividuell ausschöpfenden Wesen Schuberts entspricht auch nicht die Hinzufügung einer zweiten Textstrophe in der köstlichen Serenade »Liebe«. Die seitens eines Verlegers besorgte Klavierbegleitung bei »Mondenschein« ist nur eine Zusammenfassung der Chorstimmen, während Schotts Söhne eine originale Begleitung, von Schuberts Hand niedergeschrieben (und noch nicht gedruckt), besitzen.
Sonst aber kann Keldorfers emsiges Bemühen nicht genug gelobt werden. Die beiden Bände (mit dem bekannten prächtigen Aquarell Rieders geschmückt) sind nicht nur wertvoll für den Männerchor, den Dirigenten, sondern gleich bedeutungsvoll für den forschenden Musikwissenschaftler, dem die Fußnoten oft wichtige Fingerzeige geben werden; sie leuchten in Tiefen, die bisher weder M. Bauers Buch über das Lied Schuberts noch die bekannten Biographien ausgeschöpft haben. Im ganzen: wer Schuberts Lebenswerk kennen lernen will, wird nicht ohne diese (buchtechnisch dazu trefflich ausgestattete) Publikation des verdienstvollen Keldorfer auskommen.

Heinrich Werlé

SCHUBERTS LIEDERZYKLEN: *Die schöne Müllerin, Winterreise und Schwanengesang.* In verkleinerter Nachbildung der Originalausgaben hrsg. u. einbegleitet von *Heinrich Kralik.* Verlag: Steyrermühl, Wien 1928.

Die Originalausgaben der Schubertschen Liederzyklen haben für Sammler einen Liebhaberwert ganz besonderer Art. Von ihren Stimmungsreizen würde sich dem Besitzer vorliegender Ausgabe in photographischer Nachbildung vielleicht noch etwas mehr mitteilen, wenn sie die Originalgröße beibehalten hätte. Aber es sollte eben eine handliche und erschwingliche Taschenausgabe werden, und so steht zu hoffen, daß sie recht vielen, auch zu wissenschaftlichen Zwecken, die Originale ersetzen wird. Die Einleitung zeichnet sich durch eine gewählte Sprache und gehaltvolle Darstellung aus und findet u. a. sehr feine Worte über Wilhelm Müller. Aber was soll die spöttische Abfertigung der Musikwissenschaft (S. 9, 12)? Als ob sie je bei der Frage nach den Vorgängern Schuberts, unter denen S. 12 mindestens noch Krufft hätte genannt werden müssen, das Erstmalige und Einzigartige des »Erlkönig« und »Gretchen am Spinnrad« in Abrede gestellt hätte! *Willi Kahl*

FRANZ VALENTIN DAMIAN: *Franz Schuberts Liederkreis »Die schöne Müllerin«.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.

Der äußere Anlaß zum Erscheinen dieses Buches ist gegeben: am 30. September 1827 starb der Dichter Wilhelm Müller, am 19. November 1828 der Komponist Franz Schubert. Der Autor darf also eine doppelte Hundertjahrfeier begehen. Im I. Teil seines Buches untersucht er die Wortgedichte, leider in einer Art, die den Leser an den verflossenen Deutschunterricht der Schule mit seiner langweiligen Zerstückelung und prompten Vernichtung jeden Interesses am Werk erinnern wird. Der II. Teil behandelt die Tongedichte knapper und im einzelnen treffender, aber auch nicht gerade interessanter. Das relativ Beste des Buchs steht im — Anhang, der einen kurzen ästhetischen Beitrag über »die musikalischen Gestaltqualitäten« der Müllerlieder gibt. Auf Seite 3 passiert dem Autor ein unverzeihliches Versehen: er bezichtigt einen Verlag »des musikalischen Schmuggels«, wendet sich dabei aber an einen Verlag, bei dem das von ihm genannte »Schmuggelwerk« niemals erschienen ist. Bei so starken Angriffen sollte man wenigstens den Namen des Gegners kennen!

Eberhard Preußner

* * *

REINHOLD KURTH: *Advents-Mysterium für gemischten Chor, Solostimmen, Orgel und Laute.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Der Berliner Komponist hat mit der Komposition dieses »kirchlichen Weihespiels« — die Textdichterin Frida Balcke hat sich auch mit einem kleinen Wiegenlied als Komponistin beteiligt — einen Beitrag zur Adventsmusik geliefert, der den Kirchenchören als Bereicherung der Weihnachtsprogramme willkommen sein wird. In dem Versuch, die alte zyklische Gattung des Mysterienspieles mit seinem dramatischen Hintergrund dem romantischen Empfinden dienstbar zu machen und die traditionellen Formen von Choral- und a cappella-Gesang, Passionsrezitativ und Psalmodie mit Stilmitteln spätwagnerischer bzw. impressionistischer Provenienz (Leitmotiv) zu kombinieren, steht dieses Stück im Gegensatz zu einer neuerlichen — etwa durch Ludwig Webers »Christgeburt« (1925) gekennzeichneten — Richtung, die diese Formen der altchristlichen Liturgik unter neuen *Gegenwartsvoraussetzungen* wieder von ihrem ursprünglichen Sinne der Gebrauchsmusik her lebendig zu erfüllen sucht. *Hans Boettcher*

✶ MUSIKERZIEHUNG ✶

DIE GEGENWÄRTIGE LAGE DER MUSIKPÄDAGOGIK IN EUROPA

Mit dem folgenden Referat über die moderne Musikpädagogik in Ungarn beginnen wir die Reihe von Veröffentlichungen, die den deutschen Pädagogen und Musikliebhaber über den Stand der musikpädagogischen Bestrebungen in den Staaten Europas unterrichten soll. Bekannt ist, daß gegenwärtig in fast allen Ländern der Erziehung zur Musik besondere Sorgfalt gewidmet wird, die seit der Wende des Jahrhunderts, noch lebhafter aber seit Ende des Weltkrieges, getragen von der allgemeinen pädagogischen Welle, einsetzte und seither nicht nachließ. Wie weit diese Bewegung gediehen ist, welche Organisationen sie in den einzelnen Staaten gefunden hat, darüber war bisher, jedenfalls zusammenhängend, nichts zu erfahren. Über diese Fragen nach Möglichkeit Klarheit zu schaffen und einen zwar geringen, aber doch ersten Antrieb zu gemeinsamer internationaler Arbeit zu geben, ist der Zweck dieser Veröffentlichungen. Hatte 1883 der Engländer Hullah mit dem Bericht über seine Informationsreise durch Europa die Veranlassung zum Beginn musikpädagogischer Reformen in Deutschland gegeben, so hoffen wir durch die Referate berufener Vertreter aus den einzelnen Staaten eine ähnlich fruchtbare Übersicht über die musikpädagogische Lage der Jahre 1928/29 zu gewinnen.
Die Einzelberichte werden in der Reihenfolge veröffentlicht, in der sie aus den Staaten eintreffen. Die Titel geben wir jeweils in der Landessprache wieder. Nach Schluß der Artikelreihe werden wir auf die Ergebnisse durch Vergleich und Statistik eingehen.

I. MODERN ZENEI NEVELÉS MAGYARORSZÁGON

Die erste Untergrundbahn der Welt erbaute man in Budapest. Sie wurde im Jahre 1896, gelegentlich der Millenniumsfeier, eröffnet, doch heute noch lebt sie in der ersten Form: die Züge von je einem Wagen laufen bequem ihre kurze Strecke.
Die erste Zahnradbahn der Welt baute man auf dem Schwabenberg in Budapest. Noch heute kriecht der kleine, alte Zug keuchend und rauchend den zahmen Abhang empor.
Ungarn ist das Land mächtig sich erhebender, geheimnisvoller Kräfte, wunderbarer Anregungen und genialer Ideen; doch das Strohfeuer erlischt nach kurzer Zeit, und nichts stört mehr die sich über die Ebene verbreitende, fette, schläfrige Stille.
Die Musikpädagogik in Ungarn zeigt ebenfalls das angedeutete Bild. Es schien bereits mannigfach, als ob sich geniale Taten und unwiderstehliche Energien kraftvoll durchsetzen würden, doch konnten sie niemals Empfangsbereitschaft, Verständnis oder selbst nur Wohlwollen antreffen. Um so wichtiger erscheint es mir also, diese Anregungen von allgemeinem Interesse einmal im Zusammenhange zu beleuchten.
Gewiß ist die Arbeit der älteren Pädagogengeneration nicht zu unterschätzen. Lehrer von Rang und Namen, wie der Geiger Jenö v. Hubay, die Liszt-Schüler Árpád v. Szendy und Stefan Thoman, der Komponist Hans Koeßler erzogen eine Reihe von bedeutenden Künstlern und gutgebildeten Pädagogen, jedoch zielte ihre Arbeit zumeist auf das Herausstellen von Individuen und nicht auf das Ziel jeder Pädagogik: möglichst breiten Massen möglichst große Kultur zuteil werden zu lassen. Doch wurzelt die moderne Pädagogik in ihrer Arbeit.
Zwei Fragen beschäftigten jene Generation, die kurz vor dem Kriege zu wirken begann: wie und was soll man unterrichten. Auf durchaus eigenartige Weise, obwohl oft fremde Initiativen aufgreifend, erfaßte der im Jahre 1918 im Alter von 32 Jahren unter tragischen Umständen verstorbene Dr. *Sándor Kovács* das gesamte Gebiet der pädagogischen Methodik. Ein hohes ethisches Ziel steht vor seinen Augen: die Musik, das Lernen, die Bekanntschaft mit den großen Meisterwerken muß uns zum besseren, höherstehenden, vollendeteren Menschen verwandeln. Und nur derjenige kann die Musik voll erfassen, der den ethischen Vorbedingungen entspricht, der sein Leben nach der Richtschnur der höchste ethische Ideale verkörpernden großen Meister richtet.
Dieser Grundgedanke führt zur weiteren Forderung: Musik ist nur ein Teil der allgemeinen Kultur; wer die Musik erfassen will, kann sich ihr nur durch Bildung und Kultur nähern. Je mehr man sich in das Geistige vertieft, um so mehr kann einem die Musik bedeuten und um so mehr kann er der Musik gerecht werden.
Diese platonische Grundidee spiegelt sich auch in allen Versuchen und Ratschlägen, die Kovács im bezug auf praktische Pädagogik erteilt.

Die Fähigkeiten des Menschen sind unendlich zu entwickeln. Ist die geeignete Methode gefunden, so steht die Bahn frei — falls die physische Möglichkeit gegeben ist —, mit mehr oder weniger Kraftaufwand das Ziel zu erreichen. Welche ist aber die richtige Methode? Das Trennen der geistigen Komponenten des Lernens von den körperlichen. Das systematische Bilden der Aufnahmefähigkeit und des Erinnerungsvermögens, das Eindringen in die Geheimnisse der Kunst, die geeignete Umgestaltung des Vorstellungstyps bilden eine Arbeit für sich. Zunächst ist doch Musik Sache der Hörorgane und der akustischen Vorstellungen. Es muß erreicht werden, daß die Musiker sich zum ausgesprochenen akustisch-motorischen Typ umbilden. Es muß auch erreicht werden, daß sich durch die geteilte Aufmerksamkeit beim Üben nicht falsche Erinnerungsbilder einprägen und später die reife Produktion gerade in den wichtigsten Augenblicken durch plötzliches Auftauchen gefährden. Wenn man sich zum technischen Erlernen einer Komposition hinsetzt, muß man sich über das rein Musikalische Klarheit geschaffen haben und das Werk auswendig kennen. Man singe sich die Komposition so oft und so lange vor, oder lese sie und höre sie im Inneren, bis man das Geistige sicher und vollkommen erfaßt und erlernt hat.

Eine Reihe psychologischer Untersuchungen geben dem oben skizzierten Gedankengang die wissenschaftliche Grundlage. Sie sind seinerzeit in deutschen Fachzeitschriften veröffentlicht worden. Doch die praktischen Ratschläge, die Kovács in seinem Buche »Wie sollen wir üben«, das das Vademekum jedes Studierenden oder Ausübenden sein sollte, mitteilt, fand bisher keinen Übersetzer.

Der Gedankengang wird aber weiter ausgebaut. Die Anfänger, die Kinder sollen nicht an das mechanische Ablesen von musikalisch eigentlich nicht erfaßten Notenbildern, an Bevorzugung des Visuellen gezwungen werden. Man nehme von der Materie, die das Kind mit sich bringt, den Ausgang, lasse das Kind singen, bilde sein Gehör, seinen Rhythmus, sein Gedächtnis, seine Phantasie. Das Notenlesen hat ja Zeit, wenn die musikalische Art des Lernens bereits gesichert ist. Hören und Nachspielen: das ist sicher der schwierigere Weg, er führt aber in unendliche Weiten. Die Studien Kovács' »Wie sollen wir das Kind in die Musik einführen« und »Direkter und indirekter Musikunterricht« bleiben noch lange Standardwerke der modernen pädagogischen Literatur.

Auch das rein Technische interessierte ihn. Er schuf im Rahmen des Unterrichts ein System der Klaviertechnik, das die von *Árpád v. Tóth* ins Exakt-Wissenschaftliche ausgebildete Lehre von den Körperfunktionen des Klavierspielers, eine Arbeit, die ein Torso zu bleiben droht, praktisch formuliert. Der frühe Tod brach eine Reihe von neuen Ideen und Untersuchungen jäh ab. Sein unbeendetes Hauptwerk über den Beruf des vortragenden Künstlers ist in den politisch unruhigen Jahren nach seinem Tode spurlos verschwunden. Seine historischen, psychologischen, pädagogischen und kritischen Arbeiten — darunter Skizzen zu größeren Werken — gaben Freunde und Schüler jüngst heraus. Doch das Wesentliche: was er im persönlichen Unterricht bot, ist endgültig verloren. Seine Ideen fanden seinerzeit wenig Widerhall; einige Mitarbeiter und Schüler kämpfen bis heute für sie, und nun scheint das Wirken von *Grete Varró* auch im Auslande einiges Interesse zu erwecken.

Mehr in die Sphäre der anderen Frage, des »Was?«, gehört eine zweite geniale Erscheinung, die keine besondere Beachtung fand. Ich meine die 1912 erschienene bahnbrechende Klavierschule von *Béla Bartók* und *Alex. Reschofsky*, die wohl bis zum heutigen Tage nicht überholt wurde.

Klavierschulen scheitern gewöhnlich — so paradox es auch klingen möge — an der historischen und psychologischen Unkenntnis der Verfasser. Sie träumen sich eine Kinderwelt zurecht, die wohl weniger mit der wirklichen Kinderseele als mit dem pathologischen Seelenleben des erwachsenen Autors zu tun hat. Das Kind findet ganz andere Probleme, es hat eine andere, uns nur mittelbar faßliche Weltanschauung. Darum klingen uns seine Fragen so komisch. Was uns Erwachsenen als einfach und primitiv, als erste Stufe einer Entwicklung erscheint, muß noch nicht unbedingt auch dem Kinde entsprechen. Wenn man die Entwicklung der Phantasie mit der banalen Gleichheit aller Übungen, mit tausendfach wiederkehrenden Melodien, mit ewigen stumpfsinnigen Dreiklangsbrechungen nicht frühzeitig hemmen würde, könnten fast alle Kinder zur eigenen schöpferischen Arbeit, zum aktiven Musizieren angespornt werden. Es würde sich herausstellen, daß scheinbar komplizierte Erscheinungen, wie Imitation und Kanon, der kindlichen Phantasie schneller und spontaner zu eigen werden als Akkorde und Harmonien, die über die von Haus aus mitgebrachten Hauptvertreter der Funktionen
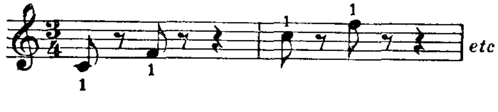
hinausgehen. Auch ließe sich auf diese Weise die Alleinherrschaft des Dur-Moll-Systems stürzen und könnten der Weiterentwicklung neue Wege gewiesen werden.
Mit sicherem Instinkt durchblickten die Verfasser diesen Problemkomplex. Mit einfachen, volksliedartigen Melodien beginnend, werden sinnvoll erdachte, von echter Künstlerphantasie behauchte Stücke aneinandergereiht. Das Kind macht sozusagen die historische Entwicklung der Musik mit. Sein Sinn für Linienführung, Parallelität, Gegenbewegung, Kanon, Imitation wird erweckt. Erst an gehöriger Stelle wird auf das rein Harmonische mit Nachdruck aufmerksam gemacht, bis dahin kann das Kind die Elemente rein erfahrungsgemäß erfassen. Ich konnte selbst feststellen, daß diese Klavierschule auf die Phantasie der Kinder ungemein anregend wirkt. Sie spricht die wahre Kindersprache, vertieft sich in die Kinderseele und will sie im Sinne ihrer eigenen Gesetze entwickeln, die schöpferische Kraft des Kindes stärken und Freude an der Musik erregen.
Aus dem am Anfang Gesagten ist es klar, daß sich diese Schule nicht gehörig durchsetzen konnte. Man sagt, sie ist zu schwer. Gewiß: sie ist es für den Lehrer, der nun auch mit der erwachten Phantasie und mit dem doppelten Interesse des Kindes zu tun hat; und sie ist es für das Kind, dessen Interesse und Phantasie durch die Widerlichkeiten des üblichen Unterrichtmaterials bereits getötet wurde. Die wahre Aufgabe einer Schule aber besteht nicht im Festhalten an einem starren System, das die Wege vorwärts und rückwärts absperrt, sondern im Erwecken der Lust an der Sache und der unentdeckten Fähigkeiten, im Verschaffen einer großen Blickweite, in der Ermöglichung der Selbstentwicklung. Dies alles verspricht die Schule von Bartók und Reschofsky, die wohl einmal das Interesse deutscher Pädagogen und Verleger verdienen würde.
In puncto Schulmusik fehlen fast gänzlich die pädagogischen Ziele, Bestrebungen und Möglichkeiten. Dem Musikunterricht an Schulen wird wenig Wert zugestanden. In Kursen von sechs Monaten bildet man Mittelschulgesangslehrer aus, die nicht besonders vorbereitet sind, und somit kommt die Arbeit einzelner musikalisch auch anderweitig interessierter und gebildeter Lehrer nicht über die ersten Versuche hinaus. Und es müssen noch viele ehrliche Bemühungen verbluten, bis Ziele und Mittel der modernen Schulmusik erkannt und durchgeführt werden. *Otto Gombosi*

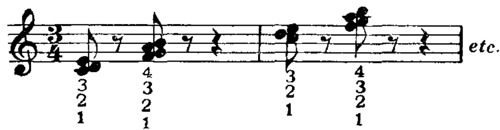
ÜBER AUTOMATISMEN IN DER TECHNIK

Automatische Bewegungen spielen in jeder technischen Fertigkeit eine bedeutende Rolle. Je komplizierter eine Technik, um so mehr ist sie auf Automatismen angewiesen, und das Ziel jedes technischen Übens ist zum größten Teile die Erwerbung von automatisch funktionierenden Bewegungsmechanismen. Damit die technische Erziehung dieses Ziel bewußt anstreben kann, ist eine wissenschaftliche Analyse des Wesens der Bewegungsautomatismen und der Bedingungen ihres Zustandekommens unerläßlich. Dies ist eine noch ungelöste Aufgabe der experimentellen Psychologie, und die folgenden Zeilen wollen deshalb nur Anregungen geben.
»Automatisch« nennen wir im täglichen Leben zweckhafte, gewohnte Tätigkeiten, welche wir ausführen, indem wir nur an das Ziel, nicht an die Tätigkeit selbst denken. Charakteristisch für solche Handlungen ist 1. daß wir sie jederzeit in den Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit ziehen können; 2. daß sie aufhören zu funktionieren, wenn unsere Aufmerksamkeit in unerwartet hohem Grade in Anspruch genommen wird.*) Sie erfordern demnach einen gewissen, minimalen Teil unserer Aufmerksamkeit, und jener Grad derselben, welche gerade noch notwendig ist, damit ein Automatismus funktioniert, oder der Grad, in welchem sie abgelenkt werden kann, ohne daß er gestört wird, wäre das Maß der Automatisierung und damit des erreichten Könnens.
Der naturgegebene Weg, eine Bewegungsfolge zu automatisieren, ist die Wiederholung. Sie bewirkt, daß die Bewegung immer geringere Aufmerksamkeit beansprucht und allmählich auch in neuem Zusammenhang durch immer einfachere Willensimpulse zum Ablauf kommt. Es liegt nahe, diese Wirkung bewußt zu begünstigen, indem man während der ostinaten Wiederholung einer Übung seine Aufmerksamkeit immer mehr von dieser abwendet, seine Gedanken schweifen läßt oder sogar bewußt ablenkt — und nur darauf achtet, daß unerwünschte Unregelmäßigkeiten der Aus-

*) Ein plötzlich auftauchender Gedanke bringt uns auf der Straße zum Stehen; eine große Überraschung kann uns förmlich der Sprache berauben.

führung gerade noch bewußt werden und also vermieden werden können. Nicht anders ist unsere Einstellung im täglichen Leben, wo ein sonst unbeachteter Automatismus ebenfalls bewußt wird, sobald eine Störung auftritt.
Für ein solches »automatisches« Üben spricht auch noch folgender Umstand: Jede Spannung der Aufmerksamkeit ist mit einer unwillkürlichen Muskelspannung verbunden, welche die Sicherheit der beabsichtigten Handlung oft wesentlich beeinträchtigt. Die Fixierung der Aufmerksamkeit an die monotone Wiederholung einer Übung ist nur durch eine bedeutende Willensanstrengung möglich, die notwendig unzweckmäßige Muskelspannungen hervorruft, Fehler verursachen kann und die Automatisierung hindert.
Andererseits ist es selbstverständlich, daß nur eine sicher und ökonomisch verlaufende Bewegungsfolge automatisiert werden soll. Deshalb ist die erste Aufgabe beim Erlernen einer Übung die Herstellung eines sicheren und ökonomischen Ablaufes, die nur durch äußerst aufmerksame (aber nicht angestrengte) Wiederholung möglich ist. Erst wenn Sicherheit und Ökonomie der Bewegung bis zu einem gewissen Grade gesichert sind, soll das oben erwähnte automatische Üben beginnen, das die Bewegung noch vervollkommnet. Für die Lösung der ersten Aufgabe ist es zweckmäßig, die Übung sehr langsam, unter Beobachtung jeder einzelnen Phase der Bewegung zu wiederholen, selbst auf Kosten der rhythmischen Präzision — die Automatisierung hingegen erfordert einen Rhythmus von maschineller Genauigkeit und ein Tempo, das jede Wiederholung als Ganzes zu überschauen zwingt. Empfehlenswert ist nach jeder Wiederholung die Einschaltung einer Pause, welche lang genug ist, um ein bewußtes Ausruhenlassen der Muskeln zu ermöglichen und jede Periode von der folgenden deutlich abzugrenzen, und auf diese Weise sowohl Ökonomie und Sicherheit, als auch die Automatisierung begünstigt.—
Diese Art zu Üben erfordert nun eine vollkommene Anpassung der Übungen an die Entwicklungsstufe des Lernenden. Erstens muß er jede Übung als Einheit überblicken können, zweitens darf ihm jede Übung nur *eine* neue Schwierigkeit bringen. Übungen, welche ohne eine bedeutende Spannung der Aufmerksamkeit nicht auszuführen sind, haben ihren Zweck verfehlt. Sie liegen noch nicht im Bereiche der Automatisierbarkeit und müssen durch andere, einfachere vorbereitet werden. Ein Beispiel aus der Klaviertechnik mag dies erläutern: Die erste Tonleiter über mehrere Oktaven bereitet dem Anfänger große Schwierigkeiten. Das Hauptproblem ist hierbei die Automatisierung der Fingerfolge; ihr Zustandekommen wird gehindert 1. durch den unübersichtlichen Rhythmus, 2. durch das Hinzutreten einer zweiten neuen Schwierigkeit: der Untersatzbewegung. Man schalte folgende Vorübungen ein:*)





Beide Übungen sind rhythmisch leicht zu überblicken und automatisieren den Fingersatz mühelos. Mit der Hinzufügung von Untersatzübungen sind sämtliche Probleme des Tonleiterspiels einzeln gelöst, und das Tonleiterspiel selbst kann nun auch ohne weiteres automatisiert werden.
Das Prinzip des automatischen Übens kann nur fruchtbar sein, wenn die angestrebte Technik bis in die feinsten Einzelheiten analysiert ist und ein mit mathematischer Genauigkeit und Eindeutigkeit aufgebauter Lehrplan ihre Synthese gestaltet. *Paul Weiss*

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

NEUE SCHALLPLATTEN

Deutsche Grammophon A.G.: Daß es gute sinfonische Darstellungen auf der Schallplatte gibt und daß gerade Tschaikowskijs Musik für die mechanische Wiedergabe geeignet ist, zumindest sich dieser nicht widersetzt, weiß man. Dennoch überrascht eine Leistung wie die

*) Wir geben die Übungen für C-dur an; es kann selbstverständlich auch mit einer anderen Tonart begonnen werden.

Aufnahme der 5. Sinfonie unter dem ausgezeichneten Dirigenten *Alexander Kitschin* (95056—60). Man muß immer wieder die Tatkraft bewundern, mit der die leitenden Stellen der Grammophonindustrie ganze Sinfonien aufnehmen lassen; denn auf einen größeren Absatz ist bei diesen Platten, schon des hohen Preises wegen wohl nicht zu rechnen. Es wäre interessant, hierüber von den Firmen einmal nähere Angaben zu hören; man möchte gern erfahren, ob auf diesem Wege wirklich große sinfonische Werke in weite Kreise dringen. Die Eignung solcher Platten für Studienzwecke steht außer Frage. — Weiteste Verbreitung wünsche ich den Orgelplatten *Sittards*; auf seiner neuesten Platte spielt er Bachs Toccata und Fuge d-moll (95159). — Die Fortschritte in der Wiedergabe des Klavierklanges sind unverkennbar. *Alexander Brailowsky* brilliert in Liszts Es-dur Klavierkonzert. — Aus der Fülle der Neuerscheinungen nenne ich endlich noch: die hervorragenden *Schlusnus*-Platten (Troubadour und Macht des Schicksals) und das Duo *Piccaver-Scheidl* in Butterfly (66768).

Electrola: Es liegt sozusagen in der Luft, Franz Schubert auf alle erdenkliche und besonders auf rührselige Weise zu feiern. Über den unseligen Dreimäderlhaus-Komplex ist schon genügend geschrieben worden, ohne daß er dadurch aus der Welt geschafft würde. Doch muß es nun nicht gerade so weit gehen, wie bei der Electrola-Platte mit dem Potpourri aus dem Dreimäderlhaus. Dieses »Potpourri über ein Potpourri« mit Solisten, Chor und Orchester unter *Marek Weber* erteilt musikalische Ohrfeigen nach allen Seiten. Musikalische Kitsch-Architektur! Dann bitte lieber moderne Unterhaltungsmusik, z. B. die guten Platten des *Whitman-Orchesters* mit dem Foxtrott Ol' man river und einem Slow Fox. Warum aber wird der Ausdruck so forciert? Empfehlenswert als sehr gute Unterhaltungsmusik *August Egin*, der mit seinem Sprechgesang intime Stimmung verbreitet. — Aus der Kunstmusik ragt eine prachtvolle Aufnahme der Ouvertüre zu »Macht des Schicksals« unter *Leo Blech* mit dem Orchester aus der *Staatskapelle* hervor (E. G. 817). Strauß-Walzer dirigiert *Leopold Stokowski*; *Londoner Sinfonie-Orchester* und *Philadelphia Sinfonie-Orchester* sind die ausführenden Organe, die gerade den deutschen Hörer zu Vergleichen anregen werden. *Hermann Schey* singt aus dem Don Juan, (E. G. 817) der Tenor *Max Lorenz* (unter *Viebig*) vermag zu interessieren; die Aufnahme *Anny Helms* ist weniger geglückt.

Homophon-Company: Der Gedanke, die Chöre des 1. *Deutschen Arbeiter-Sängerfestes* im Klang festzuhalten, ist zu begrüßen. Künstlerisch ist meist Bedeutendes geleistet worden; auch in kompositorischer Hinsicht liegt Neuland in Sicht. Wie z. B. *Hermann Scherchen* sich um eine eindringliche, schlagkräftige Musik müht und wie er Musik für den Arbeiter schafft, ist beachtenswert. Daß *Lendvai* vorbildlichen Chorstil schreibt, ist bekannt. Sein Wahlspruch der Menschheit ist von ergreifender Wirkung. Die Ausführung ist nicht überall vollendet, aber stets kommt die spontane Äußerung und der einheitliche Wille der Sänger zur Geltung. — Neuere Musik spielt *Ernst Hoffzimmer:* Debussys La soirée dans Grenade und La Cathedrale engloutie (4—8897). Eine Prachtleistung ist *Nissens* Wahn-Monolog, Dirigent: *Fritz Zweig* (4—8856). *Felix Günther* dirigiert eine Anzahl von Ouvertüren, Zampa, Glöckchen des Eremiten, Schwarzer Domino *(Berliner Sinfonie-Orchester)*. Ein *Kammer-Trio* (Eweler, Venus und Günther) und die *Berliner Liedertafel* musizieren Schubert.

Odeon: Solisten steigen zum Volk herab: *Lotte Lehmann* mit Hildachs Lenz und *Richard Tauber* mit »Undine« und »An der Weser«. Der *Synagogen-Chor* hat schon Besseres geleistet als mit seiner neuesten Platte »Deutsche Keduscha«. Solistensächelchen bietet die tüchtige Geigerin *Marta Linz*; das Carmen-Vorspiel unter Dr. *Weißmann* dürfte eine gangbare Platte werden.

Parlophon: Hier gibt es gehaltvolle Aufnahmen. Vor allem ist eine Aufnahme aus Lohengrin zu rühmen. Solisten sind *Meta Seinemeyer*, *S. Plinsky*, *R. Burg*, *Helene Jung*, *F. Düttbernd*; Dirigent Dr. *Weißmann*, dessen Leitung man die große praktische Erfahrung auf dem Gebiet der Schallplattenproduktion anmerkt (P. 9837). Das Gegenstück hierzu ist das Finale des 1. Aktes aus Otello, wiederum mit der glanzvollen Stimme *Meta Seinemeyers* und mit *Pattiera* (P. 9835). Für alle Freunde des »*Blauen Vogels*« eine Überraschung sind die Platten: Wolgaschiffer, Kaukasischer Obstverkäufer, Die Kosaken, Der Leierkasten. Volksmusik und Kabarett verbinden sich hier zur schönsten Einheit (P. 9297/98). Der *lettische Chor* vom Rigaer National-Theater singt aus Boris Godunoff (P. 9293). Im übrigen feiert auch hier Johann Strauß weiter Auferstehung (Dir. *Bodanzky*), und Trumpf bleibt Wagner (Dir. Schillings).

Eberhard Preußner

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

ALBERT SCHWEITZER — GOETHE-PREISTRÄGER

Oscar Bie schreibt *(Berliner Börsen-Courier Nr. 403)*: »Albert Schweitzer, der den Goethe-Preis der Stadt Frankfurt bekommen hat, ist einer der wichtigsten Menschen unserer Zeit. Seine Vielseitigkeit — er ist Orgelspieler, Bach-Biograph, Philosoph, Kulturhistoriker, Theologe und Arzt — ist nur eine scheinbar äußere. Alles das wird in ihm zusammengefaßt durch ein starkes Ethos, das sich ausnahmsweise einmal in die Praxis umgesetzt hatte. Nachdem er sich durch seine hohe musikalische Veranlagung getrieben, dem Bach-Studium intensiv hingegeben hatte, machte er den philosophischen, theologischen und medizinischen Doktor und entschloß sich, nach Afrika zu gehen, in einen Ort des Kongogebietes . . . Er hat dort in aufreibender organisatorischer Arbeit eine Art Sanatorium begründet mit Großanlagen von Kliniken und ärztlichen Instituten . . .«

Den *Kulturphilosophen Schweitzer* würdigt *Ernst Klein (Vossische Zeitung Nr. 406)*: »Ausgangspunkt ist dem Kulturphilosophen Schweitzer der ethische Lebenswille, seine Weltanschauung baut sich als Synthese von Wille und Intellekt.« Klein nennt Schweitzers Werk »Verfall und Wiedergeburt der Kultur« und »Kultur und Ethik«, die ersten beiden Bände seiner Kulturphilosophie, »wegweisend für den Wiederaufbau europäischer Kultur. Wie sie aussehen muß, das formuliert Schweitzer dahin: ›Eine neue Renaissance muß kommen, viel größer als die Renaissance, in der wir aus dem Mittelalter herausschritten, die große Renaissance, in der die Menschheit entdeckt, daß das Ethische die höchste Wahrheit und die höchste Zweckmäßigkeit ist und damit die Befreiung aus dem armseligen Wirklichkeitssinn erlebt, in dem sie sich dahinschleppte.‹«

Ludwig Marcuse sieht im *Menschen Schweitzer* ein Vorbild schlechthin *(Berliner Tageblatt Nr. 406)*: »Er ist Orgelspieler; Theoretiker des Orgelbaues; Bach-Biograph; Theologieprofessor; Prediger; Kulturphilosoph und Arzt. Er ist mehr: ein Vorbild. In den Aufzeichnungen ›Aus meiner Kindheit und Jugendzeit‹ steht der Satz, der — ins Leben umgesetzt — der Hauptsatz dieses Lebens geworden ist: ›Die Entscheidung fiel, als ich 21 Jahre alt war. Damals, als Student in den Pfingstferien, beschloß ich, bis zum dreißigsten Jahre dem Predigeramt, der Wissenschaft und der Musik zu leben. Dann, wenn ich in Wissenschaft und Kunst geleistet hätte, was ich darin vorhatte, wollte ich einen Weg des unmittelbaren Dienens als Mensch betreten.‹ . . . Verantwortung: ist sein Kern-Erlebnis; Verantwortung: ist das Kern-Problem seiner Philosophie; Verantwortung: ist das Kern-Zeugnis seines Lebens. . . . So ist sein philosophisches (im Urwald geschriebenes) Hauptbuch ›Kultur und Ethik‹ eine Klärung des ethischen Bewußtseins durch Auseinandersetzung mit den großen Theorien der Ethik, die Religionen und Philosophien hervorgebracht haben.«

Vom *Arzt Schweitzer* berichtet *Alfons Paquet (Kölnische Zeitung Nr. 474)*: »Albert Schweitzer ist ein Arzt, der im Urwald lebt, im französischen Kongo, am Unterlauf des Ogowe, 300 Kilometer entfernt von der westafrikanischen Küste. Dort gibt es eine Station der Pariser evangelischen Missionsgesellschaft: Lambarene. Dort ist ein Spital, eine Gruppe von Hütten und Wellblechbaracken, wo eine kleine Anzahl von europäischen Ärzten und Helferinnen den Kampf mit der Schlafkrankheit, dem Aussatz und den von den Europäern nach Afrika gebrachten Seuchen aufnahm. Diese Station ist die einzige in einem ungeheuer weiten Umkreis. In der feuchten Niederung des Flusses mit seinen Urwäldern und vielen Wasserarmen gibt es nur wenige Pflanzungen, aber einen großen Holzhandel mit einer ausgedehnten primitiven Flößerei, die Tausende von Schwarzen aus dem Innern beschäftigt und mit den Küstenorten in Berührung bringt. Wir hören von ungeheuren körperlichen und sozialen Nöten, die durch das Handelssystem der Europäer entstanden. Das Spital, das sich langsam vergrößert, bedeutet für die ganze Gegend eine unermeßliche Wohltat. Es gibt wohl in ganz Afrika keines, das mit ihm zu vergleichen wäre. Und es ist ganz aus dem freiwilligen Entschluß eines einzelnen Mannes hervorgegangen, der von jenen Verhältnissen hörte und sich fragte: Haben wir ein Recht, die Augen vor diesem Elend zu schließen, weil die Zeitungen daheim nicht davon sprechen?«

Weitere Beiträge: *Paul v. Klenau (Frankfurter Zeitung Nr. 644* 1. Morgenblatt) über »den Musiker und Kulturphilosophen«) und *Erich Foerster* (ebenda) über »den Theologen«.

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (12. August 1928). — »Zur Ästhetik der Operette« von *R. A. Sievers*. — (23. August 1928). — »Ein vergessener deutscher Tondichter: Joseph Martin Kraus« von *eb.*

BREMER NACHRICHTEN (22. August 1928). — »Die Krise des Konzertlebens« von *Fritz Piersig*.

DRESDNER NACHRICHTEN (10. August 1928). — »Ein unbekannter Brief Richard Wagners.« Ein Brief an Wagners Schwester Luise Brockhaus.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (3. August 1928). — »Ende der musikalischen Romantik?« von *Ernst Schliepe*.

FRANKFURTER ZEITUNG (12. August 1928). — »Musik ohne Pathos?« von *Frank Wohlfahrt*. »Aus der ›Zufallspolyphonie‹ Schönbergs wurde durch das Schicksal des Weltkrieges der Sinn für eine neue Polyphonie, die eine vorsätzlich intellektuelle Starre und Doktrin erweichte und erwärmte, rückerobert als neues Gefüge wiedererlebter und -erlittener ›Gemeinschaft‹. So haben wir in die strenge Sachlichkeit ›realer‹ Stimmführungen, in das Gewebe unserer neuzeitlichen Polyphonie durch das neuerweckte Gefühl für künstlerische Form- und Gestaltungszucht unmerklich das uns gemäße, das ›gebundene‹ Pathos wieder eingeflochten. An Stelle *zeitmäßiger* Entwicklung ist wieder der Sinn für *raumhafte* Gliederung in den Mittelpunkt der heutigen Musik gerückt worden!«

HAMBURGER FREMDENBLATT (30. Juli 1928). — »Musikliebende Tiere« von *Paul Talkebarth*. — (14. August 1928). — »Peter Gast zum Gedächtnis« von *Walter Dahms*.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (15. August 1928). — »Die Landschaft Franz Schuberts« von *Friedrich Schreyvogel*. — (17. August 1928). — »Der Tonfilm« von *Richard Muckermann*.

KÖLNISCHE ZEITUNG (26. Juli 1928). — »Die Handschrift der Musik« von *Walther Krug*. »Seit Reger beginnt nun eine Zeit, in der Manier zur Mode werden will. Zugleich bemerken wir hier und da auffallende Veränderungen in der äußeren Erscheinung der Musiker. Der typische Musikerkopf, dessen Auszeichnendes die hohe Stirn war, schwindet. Die Köpfe werden kleiner, die Stirn ist niedrig oder flieht zurück. Dafür gewinnen die Hände an Umfang. Vielleicht auch an Bedeutung? Jedenfalls ist das Manuelle stark bevorzugt. Die Handschrift steht im Vordergrund, das Geläufige, Spielerische. Das Flüssige, die Sechzehntel. Das ist sicher nichts Besonderes, nicht Ausdruck einer Eigenart, es sei denn einer flüssigen, spielerischen. Es ist Schule. Gleichwohl ist es nicht nur Schule, sondern auch Manier. Manier ist Schule, ist Mode geworden.«

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (23. August 1928). — »Erinnerung an Leoš Janáček« von *Max Brod*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (29. Juli 1928). — »Wie Richard Wagner schuf« von *Otto Strobel*. — (31. Juli 1928). — »Aus dem Leben Hans von Bülows« von *Ludwig Karpath*.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (14. August 1928). — »Halbvergessene Oper« von *Max Brod*. Über Gounods »Romeo und Julia«.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (7. August 1928). — »Rettungsaktion für den ›Ring des Nibelungen‹« von *P. G. Scholz*. »Besteht eine Gefahr für den ›Ring des Nibelungen‹? Sie besteht natürlich nicht, wenn man die Spanne der Generationen als Maßstab nimmt. Der ›Ring‹ ist so wenig in Gefahr, unterzugehen, wie der Fidelio, wie der Don Juan, wie der Troubadour. Aber die Gefahr besteht für die Gegenwart, für die heutige Generation. Sie besteht in dem Grade, als man der Meinung ist, daß diese größten und höchsten Schöpfungen der Kunst berufen sind, ein Volk und eine Menschheit zu erziehen, sie irgendwie in den Bezirken des geistigen Lebens und auf hohem Niveau anzusiedeln und heimisch zu machen. Hier hilft nur eines: Intendanten und Musikdirektoren müssen sich entschließen, rücksichtslos den Rotstift anzusetzen. Jeder Abend der Tetralogie darf nicht länger dauern als drei bis dreieinhalb Stunden. Kostbares muß geopfert werden, damit noch Kostbareres erhalten bleibe. Daß das bisher noch nicht oder nur selten geschehen ist, hat meiner Meinung nach seinen Grund viel weniger in der Gewissenhaftigkeit und dem künstlerischen Anstandsgefühl der Verantwortlichen, als in der uneingestandenen Besorgnis, dem Ruf der Bühne zu schaden und die Ungnade von Bayreuth sich zuzuziehen.« — (8. August 1928). — »Schubert im Bilde« von *Kurt Pfister*. — (9. August 1928). — »Bei Wagner in Bayreuth«. Erinnerungen von *Emma Steinbach*.

NÜRNBERGER ZEITUNG (13. Juli 1928). — »Wolfgang Graeser, die Tragödie eines Schaffenden« von *A. Albers.*

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (8. August 1928). — »Das Tonfilmproblem« von *Emil Strodthoff.* — (30. August 1928). — »Eine Funkversuchsstelle an der Berliner Musikhochschule« von *Hans Pasche.*

VOSSISCHE ZEITUNG (28. Juli 1928). — »Psychologie der musikalischen Moderne« von *Kurt Westphal.* »Erst in den letzten Werken der Moderne, vor allem in denen Hindemiths gleichen sich intellektuelle und Gefühlskräfte wieder gegeneinander aus. Eine Synthese beider auf neuer technischer Grundlage ist das Ziel. Die Basis ist geschaffen, jetzt verliert sich die innere Angst und Unruhe, welche die junge Generation zur Satire trieb. Eine neue, selbständige Musik ist gesichert. Jetzt kann auch die Empfindung wieder in die Musik einfließen und ihre struktive Form beleben, ohne daß sie einen Rückfall in die seelische Einstellung des 19. Jahrhunderts zu befürchten hätte.« — »Gustav Mahlers Todeskrankheit« von *Gustav Karpath.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./30—35, Berlin. — »Blicke in die Musikpädagogik der Gegenwart« von *Hans Alfred Stark.* — »Römische Konferenz und Berner Übereinkunft« von *Julius Kopsch.* — »Mechanisierte und mechanische Musik« von *Walter Abendroth.* »Aufgabe der mechanisch gesonnenen Zeitmusik wäre es demnach, Originalwerke zu schaffen aus dem Materialcharakter des Grammophons, des Pianolas usw., angepaßt den Tücken des Mikrophons und des Lautsprechers.« — »Von der kirchlichen Psalmodie« von *Eugen Segnitz.* — »Leoš Janáček †« von *Erwin Schulhoff.*

DAS BLAUE HEFT (1. Agust 1928, Berlin). — »Totes Bayreuth« von *H. H. Stuckenschmidt.*

DAS ORCHESTER V/15 und 16, Berlin. — »Die Instrumentation bei Gluck« von *Adolf Aber.*

DER KREIS V/7 u. 8, Hamburg. — »Der Unsinn des Musikbetriebes« von *Rudolf Maack.* »Artur Schnabel nahm die Zigarre aus dem Mund und sagte: ›Klavierabende wird's nun bald nicht mehr geben; es ist kein Bedürfnis mehr danach; sie werden einfach aussterben. Und den anderen Solokonzerten geht's dann ebenso und auch dem Streichquartett. Es ist schon ganz recht so. Diese Sachen sind überlebt. Sie stehen am Rande des Grabes. Man sollte ihnen den letzten Tritt geben.‹ Das warf er so hin wie einen Dreck; und am nächsten Tage übernahm er ein Bombenengagement für einen Klavierabend. Man wird finden, das sei nicht konsequent gehandelt. Aber sind die andern anders? Leidet nicht der ganze heutige Kunstbetrieb an einer solchen inneren Ratlosigkeit? Und illustriert nicht einfach diese Geschichte das unsinnige Verhältnis von Nachfrage und Angebot mit beispielhafter Deutlichkeit? Ist nicht dies die eigentliche Not gerade der besten deutschen Künstler, daß sie nicht genau wissen, ob man sie eigentlich ernstlich braucht oder nicht?«

DER FÜHRER I/1, Berlin. — »Die Bedeutung des Salonorchesters für die musikalische Kultur« von *E. Müller-Mertens.*

DER GETREUE ECKART V/11, Wien. — »Die Musik im modernen Leben« von *Joseph Rinaldini.*

DEUTSCH-FRANZÖSISCHE RUNDSCHAU I/8, Berlin. — »Musik als Mittler« von *Otto Grautoff.* »Durch Musik sind Franzosen am tiefsten in deutsches Wesen eingedrungen.« — »Deutsche Musik in Paris« von *André Cœuroy.* »Aber Bruno Walters durchschlagender Erfolg hat noch tiefere Ursachen als die suggestiven, persönlichen Eigenschaften des Dirigenten. Er beruht im Grunde genommen auf der endlich wahrgenommenenen Übereinstimmung der Musik Mozarts mit dem gegenwärtigen französischen Fühlen. Trotz des Auftretens gewisser Kunstformen, die für roh gehalten werden können, strebt der französische Geschmack mehr als je nach der Eleganz der Zwischentöne und der heiteren Harmonie. Indem Bruno Walter mit vollkommener Reinheit und unendlicher Grazie diese Züge aus deutschen Werken herausarbeitete, hat er mehr als irgendein anderer zur geistigen Annäherung beider Völker beigetragen.«

DEUTSCHE MUSIKER-ZEITUNG 59. Jahrg./27—30, Berlin. — »Staatsverfassung und Kulturbegriff« von *Heinz Potthoff.* — »Der Tonarten-Charakter« von *Hermann Stephani.* — »Probleme des Musikerberufes« *Verf.* nicht genannt.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XX/30 u. 31, Berlin. — »Vom Werden und Wesen des Deutschen Sängerbundes« von *Friedrich List.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 480/81, Berlin. — »H. W. v. Waltershausen« von *Ludwig Unterholzner.* — »Pfuschertum im Privatmusikunterricht und staatliche Maßnahmen« von *H. W. v. Waltershausen.* — »Die Notwendigkeit der staatlichen Regelung des privaten Musikunterrichtes in Württemberg« von *Alexander Eisenmann.* — »Die neue Verordnung über den Privatmusikunterricht in Baden« von *Hans Joachim Moser.* — »Musikunterricht in Sachsen« von *Walter Petzet.* — »Neue Wege des Musikunterrichts« von *Walter Braunfels.* — »Moderne Musik als Unterrichtsstoff?« von *Hermann Maria Wette.*

DIE MUSIKANTENGILDE VI/6, Berlin. — »Kirche und Musik« von *Fritz Reusch.* »Die Musik, die heute in der Kirche ertönt, ist (allgemein betrachtet und von einzelnen Ausnahmen abgesehen!) nicht mehr, wie einst, klingender Ausdruck einer dem Religiösen gegenüber aufgeschlossenen Gemeinde, einer in der Haltung gleichgerichteten, innerlich verbundenen Kulturgemeinschaft, ja nicht einmal mehr Ausdruck eines persönlichen Gottverbundenseins, sondern ein Teilgebiet des allgemeinen Musiklebens, das vom Kirchenmusiker als einem ›Fachmann‹ verwaltet wird. Kirche und Kirchenmusik, die durch die gemeinsame Aufgabe der Wort-Gottes-Verkündigung innerlichst verbunden sein sollten, stehen sich ferner als Kirchenmusik und Konzertmusik, die, durch das Stoffliche und die Musizierform nahegebracht, sich zu einem ›Fach‹ angeglichen haben.« Nach diesen kritischen Betrachtungen entwickelt der Autor das Positive einer Gestaltwandlung in der neuen Kirchenmusik. — »Volkslied und Kirchenlied« von *Friedrich Frerichs.* — »Das Kirchenlied Luthers« von *Felix Messerschmid.* — »Jugendmusikbewegung und Berufsmusikerorganisation« von *Ottmar Hörschelmann.*

DIE MUSIKERZIEHUNG V/7, Berlin. — »Verschmelzung von Eitz und Tonika-Do?« von *Alfred Stier.*

DIE STIMME XXII/10—11, Berlin. — »Die Aussprache der Stoßlaute in der neuhochdeutschen Schriftsprache im Spiegel ihrer Dauerlaute« von *Traugott Heinrich.* — »Vorbedingungen zum Sologesangsstudium für Berufszwecke« von *Ernst Guldenschuh.* — »Die Einführung der mehrstimmigen Musik im Schulmusikunterricht« von *Max Ast.* — »Arnold Dolmetsch und die deutsche Musik« von *Erwin Walter.* — »Moderne Musik als Ausdruck unserer Zeit« von *Otto Pretzsch.*

GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT XVI/7—8, Heidelberg. — »Shakespeare-Musik« von *Max Förster.* »Shakespeares Dramen hallen wider von Musik: nicht nur als Zwischenakt-Musik, nicht nur als Tanz und Liedeinlage, wo nur immer eine solche möglich ist, sondern auch als mächtiger stimmungfördernder Faktor wird die Musik überall herbeigezogen.«

MONATSSCHRIFT DER VEREINIGTEN RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN LEHRERGESANGVEREINE IV/1—3, Aachen. — »Wie kann man als Musiklehrerin in kleinen Orten auf das Musikleben dort einwirken?« von *A. Hoek.* — »Beruf und Bedeutung des Organistenamtes für den Lehrerstand und das deutsche Volk« von *Joseph Wörsching.*

NEUE MUSIKZEITUNG 49. Jahrg./21 u. 22, Stuttgart. — »Zum Wiener Schubert-Jahr« von *Karl Geiringer.* — »Geburt des ›Liedes‹« von *Frank Wohlfahrt.* — »Der harmonische Stil Othmar Schoecks« von *Willi Schuh.* — »Zur Geschichte der Zauberflöten-Inszenierung« von *Ludwig Gorm.* »Das zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts brachte eine radikale Änderung in der ganzen Inszenierung der Zauberflöte. Dabei haben nicht allein die veränderten architektonischen Anschauungen gewirkt, sondern vor allem auch die Kenntnisse der ägyptischen Kunst, die inzwischen durch Napoleons Feldzug und die wissenschaftlichen Resultate seiner Expedition in Europa verbreitet worden waren. Jetzt lag reiches Material wirklicher Anschauungen vor, und der erste, der es für die ›Zauberflöte‹ nutzbar gemacht hat, scheint *Schinkel* (1781—1841) in Berlin gewesen zu sein. Er erhielt den Auftrag für die Neuinszenierung 1815, im folgenden Jahr fand die Aufführung statt. Noch aus den damals gestochenen Entwürfen läßt sich die grundstürzende Änderung erkennen, die das Bühnenbild durch ihn erfahren hat. An die Stelle der antikisierenden, leichten Architektur und der gezähmten Landschaften sind schwere, massige, weiträumige Tempel, Pyramiden, Sphinxe und Statuen getreten und die exotische Üppigkeit der Palmenhaine. Alles ist ins Feierliche, Ernste, Erhabene, Wuchernde erhöht worden, das leichte Rokoko ist völlig versunken, in den Bildern wird derselbe dramatische Kampf der Gewalten ausgetragen wie in Mozarts Musik.« — »Sinn und Wesen der protestantischen Kirchenmusik und ihre Krise in der Gegenwart« von *Fritz Piersig.* — »Anton Bruckner« von *Karl Grunsky.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXIX/27—30, Köln. — »Waltershausens Krippenmusik. Zum Wesen des musikalischen Idylls« von *Otto Kampers*. — »Ludwig Wüllner« von *Walther Curtius*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./31—34, Berlin. — »Leoš Janáček †« von *S. Brichta*.

SKIZZEN (August 1928), Berlin. — »Bayreuth und seine Festspiele« von *Paul Pretzsch*. — »Genius-Offenbarung in Musikerhänden« von *Marianne Raschig*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK VI/8, Hildburghausen. — »Kultorgel und Konzertorgel« von *E. Elis*. — »Die evangelische Kirche und die Reorganisation ihrer chorischen Kirchenmusik« von *Siegfried Choinanus*. 4. Fortsetzung.

ZEITSCHRIFT FÜR SCHULMUSIK I/3—6, Berlin. — »Vom Sinn der Musik in der Volksschule« von *Fritz Jöde*. — »Musik im Kindergarten« von *Cäcilia Maria Geis*. — »Liedgestaltung« von *Ekkehart Pfanenstiel*. — »Gedanken zur Chorarbeit in der Schule« von *Alfred Stier*. — »Rhythmisch-musikalische Erziehung im Kindergarten« von *Charlotte Blensdorf*. — »Das neue Schulorchester« von *Hilmar Höckner*. — »Praktische Winke für die Arbeit der Instrumentalgruppen an höheren Schulen« von *Heinrich Martens*. — »Musikunterricht und neuere Sprachen« von *Max Kuttner*. — »Das ausländische Volkslied im deutschen Schulunterricht« von *Heinrich Möller*. — »Grundsätzliches und Methodisches zur rhythmischen Erziehung« von *Rudolf Schäfke*. — »Kleine Studie zum Tonsystem« von *Hans Joachim Moser*. — »Schütz und die Schule« von *Heinrich Spitta*. — »Ein neuer Born des deutschen Volksliedes« von *Hans Joachim Moser*. Über Louis Pincks Sammlung »Verklingende Weisen, Lothringer Volkslieder«, 1926 erschienen beim »Lothringer Verlags- und Hilfsverein Metz«. — »Wachstum der Worte« von *Fritz Klatt*.

AUSLAND

DER AUFTAKT VIII/8, Prag. — Ein Sonderheft über die *Revue*. »Revue und Theater« von *Johannes Günther*. »Die neuen Strömungen im nachrevolutionären Menschentum bilden in unserer Zeit die Revue aus . . . Die von Technik und Verkehrsmitteln gehetzten Nerven wollen nach Ablauf des Arbeitstages, in den ein Übermaß von Leistungen hineingepreßt war, sich nicht mehr konzentrieren auf eine bestimmte Handlung, die den ganzen Abend über durchgeführt wird, sondern sie wollen ein Programm voller Abwechslungen.« — »Revue und Film« von *Fritz Giese*. — »Zur Soziologie der Revue« von *Fritz Böhme*. »Revue dokumentiert den zivilisatorischen Charakter der großstädtischen Gesellschaft, erweist, daß der Mensch der Großstadt, das Berufswesen katexochen, um zwei Zentren schwingt, von denen das eine eben jenes seiner Arbeit ist, während das zweite gewonnen wird durch eine Negation der Alltäglichkeit und ein Hineinflüchten in eine Welt, in der all die Gesetze, die seinen Tag beherrschen, umgestellt, aufgehoben, verflüchtigt und scheinbar zunichte gemacht sind. . . . All diese Formen und Züge der Revue lassen es deutlich werden, wie stark die Abhängigkeit der Revue ist von dem, was die Zeit erfüllt.« — »Revue!!!« von *E. F. Burian*. »Die Musik in der Revue repräsentiert der Jazz mit seinen klassischen synkopierten Tänzen. Das sind deutliche Formen von Serienschnitt, die in einer großen Zahl von Zwischen- und Vorspielen (diesmal geschlossenen Nummern) jonglieren, geradeso wie die Revuesolisten auf der Bühne. Alles für den Eindruck, den Erfolg und die Unterhaltung weniger Minuten berechnet. Für Probleme ist hier kein Platz. Die normale Instrumentation: drei Saxophone (2 Es Alt und 1 B Tenor), drei Pistons, Trombone (baby), Sousaphon, zwei Klaviere (Celesta), drums, Tenorbanjo und Violinen (bisweilen sogar 20 divisi). Ein Klang zum Verrücktwerden gerade gut genug, wie ihn Jasbo Brown, Paul Whiteman und Sam Wooding (Chocolate Kiddies) bestimmten. Die besten Jazz-Revuen dieser Art sind bisher: Berlins ›Music-box-Revue‹, ›Shuffle Along‹ von Noble Sisal und Eubie Blak, ›Liza‹ von Mace Pingard und der einaktige Sketch ›35 Gassen‹ von G. Gerschwin.« — »Formen der Revue« von *Johannes Günther*. Der Autor nennt: Revue für das Volk, Kultivierte Revue, Allerwelts-Revue, Revue als satirischer Zeitspiegel, Politische Revue, Kabaretistische Revue. — »Revue und Musik im Altertum« von *Hans Kuznitzky*. — »Janáček †« von *Erich Steinhard*. »Wie der Motivstil seiner Musik, so war der Mensch: Voller Vitalität, kampflustig, aphoristisch im Ausdruck, stürmisch. Als Siebzigjähriger wurde er einer der Führer der Jüngsten und das ist das zweite Wunder. Die Jugend fühlte instinktiv das verwandte Musikempfinden bei Janáček.«

INDIVIDUALITÄT III/Buch 1—2, Zürich. — »Gibt es eine schweizerische Musik?« von *Willy Tappolet.* Ein umfassender Artikel.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./19, Zürich. — »Die deutsche Jugendmusikbewegung« von *Willi Schuh.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1026, London. — »Dichtung, Gesang und Schubert« von *Frank Liebich.* — »Über Melodiebilden« von *Alexander Brent-Smith.* — »Gesichtspunkte des musikalischen Stiles« von *Leonid Sabaneev.*

THE SACKBUT IX/1, London. — »Excursions« von *Ursula Greville.* — »Leben oder sterben die Künste?« von *Rutland Boughton.* I I. Problemstellung. — »Musik in Australien« von *Clive Carey.* Der Autor antwortet auf einen Artikel von Mr. Besly und versucht, die musikalischen Verhältnisse Australiens in besserem Lichte zu schildern. U. a. berichtet er von einem Musikkonservatorium in Adelaide, das von 500 Musikstudierenden besucht wird. — »Vernachlässigte englische Gesänge« von *Arthur M. Thomas.*

LA REVUE MUSICALE IX/10, Paris. — »Die ersten Pariser Pianisten: A. P. F. Boely« von *G. de Saint-Foix.* — »Le Musicisme« von *Jean Royère.* — »Montaigne und die Musik« von *A. Machabey.* Fortsetzung. — »Cambert und Grabu in London« von *W. H. Grattan Flood.* — »Theater und Musik« von *Valentin Parnac.*

LE MENESTREL 90. Jahrg./30—34, Paris. — »Die Briefe Mozarts« von *René Brancour.* — »E. C. Grassi« von *Maurice Boucher.*

MUSIQUE I/10, Paris. — Auf eine Rundfrage antwortet *Arthur Honegger* über die Prinzipien seiner Kunst: »›Konstruiere deine Musik so wie du dein eigenes Auto konstruieren würdest; und tu es so, daß sie dich nicht bei 120 in der Stunde im Stich läßt.‹ Das bezeichnet, glaube ich, genügend den anziehenden und abstoßenden Pol meiner Kunst.« — »Mozart und Italien« von *Julien Tiersot.* Über ein kleines, bisher unveröffentlichtes Blatt von Mozarts Hand, auf dem er Motive der Tarantella veröffentlichte, die er am 10. Mai 1770 in Neapel gehört hatte. — »Rossinistes et Meyerbeeristes« von *Charles Bouvet.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE III/7, Mailand. — »Riccardo Pick-Mangiagalli.« Biographische Notizen von *Domenico de Paoli.*

MUSICA D'OGGI X/7, Mailand. — »Hebräische Musik« von *H. R. Fleischmann.*

MUZYKA V/2, Warschau. — »Gedanken über Musik« von *Rimskij-Korssakoff.* — »Chopin und Moniuszko« von *St. Niewiadomski.* — »Die Renaissance der polnischen Musik« von *Adolf Chobinski.* — »Um die Kapelle von Bonn« von *Edouard Herriot.* Aus Herriots Beethoven-Buch. — »Rimskij-Korssakoff« von *Mateusz Gliński.* — »Musik der Geräusche« von *Luigi Russolo.*

Eberhard Preußner

*

MUSIK UND REVOLUTION 1928/5—6 (Mai—Juni), Moskau. — »N. A. Rimskij-Korssakoff« (zum zwanzigjährigen Todestag) von *Igor Gljeboff.* — »Auf dem rechten Wege« (Die Arbeit mit den Harmonikaspielern in Moskau) von *L. Gurewitsch.* — »Das Heute unserer Konzerte« von *S. Korew.* — »Die Krisis des zeitgenössischen Klavierspiels« von *A. Almasowa.* — »Paul Hindemith« von *A. Weprik.* Hindemith und Schönberg werden einander gegenübergestellt. »Schönberg wurzelt im Vorkriegs-Deutschland — Hindemith ist undenkbar außerhalb des Krieges und der Nachkriegsereignisse. Hindemith, im Gegensatz zu Schönberg, ist der Vertreter der bürgerlichen Schicht, die durch den Krieg etwas gelernt hat. Er hat als erster gelernt, daß es ungünstig ist, mit den Massen zu brechen: im Gegenteil, er sucht diesen Zusammenhang und will mit ihnen in Fühlung kommen. Dieser Wunsch zeigt sich oftmals in Formen, die unannehmbar für unsern Standpunkt sind . . . — Ist Hindemith talentvoll? Selbstverständlich. — Er ist eine große Begabung. Er versteht, neuartig die Möglichkeiten der Instrumente zu erschöpfen, und ihre Natur zu entdecken (mit Ausnahme des Klaviers). Zweifellos liegt der Schwerpunkt in Hindemiths Schöpfungen in der natürlichen Ausübung der Funktionen der Instrumente. Aber auch hier zeigt eine ganze Reihe grausamer Anzeichen die Gefahr an. Seine Musik sinkt herab zum Musizieren der Instrumente als solchen . . .« — »Der Musikhistoriker über die musikalische Gegenwart« von *K. Kusnetzoff.* »Die Musikwissenschaft befindet sich augenblicklich ›im Übergang‹ . . . Gleichzeitig mit der Krisis der zeitgenössischen musikalischen Kritik können wir ein Aufblühen der Musikwissenschaft beobachten. Ein weniger glänzendes Bild bietet der Stand der musiktheoretischen Wissenschaft . . . .« — »Berlin als Musikzentrum« von *R. Faber* (Berlin). *M. Küttner*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Von der neuen Spielzeit haben wir vorläufig nicht viel mehr als die Verheißung, daß sie uns etwas bringen wird. Mit vielem Bedacht ist ein Spielplan entworfen. Die drei Opernhäuser sollen sich gegenseitig nicht in die Quere kommen. Jedes einzelne behauptet, eine Sendung zu haben. Es hieße, oft Gesagtes wiederholen, wenn man die Unhaltbarkeit dieser Behauptung erklären wollte. Wir müssen uns damit trösten, daß wir uns in einem dauernden Übergangszustand des Opernlebens befinden. Schließlich ist es unsere Sache nicht, das sich so fortsetzende Defizit zu prüfen; zu zeigen, daß das Krollhaus aus dem Staatsopernbetriebe auszuschalten ist. Für uns entscheidet nur das künstlerische Bedürfnis. Es ist gewiß nicht Zufall, daß der neue Leiter der Krolloper gerade dieses mit einer Neuinszenierung der »Salome« bestätigen will. Es ist Herrn *Ernst Legal* nachzurühmen, daß er sie im theatralischen Sinne möglichst spannend vor die Sinne eines in seiner Zusammensetzung seltsamen Premierenpublikums zu führen wußte. Mit so zwiespältigen Empfindungen man auch heute einem solchen Werk gegenüberstehen mag: seine historische Rolle ist nicht zu bezweifeln. Und wenn auch nur gerade durch die nimmermüde Redseligkeit des noch heute erstaunlichen Orchesters bewiesen wäre, daß eine durchkomponierte Oper gegen allen Sinn und Verstand ist, so wäre auch das ein Gewinn.

Man sah eine für Berlin beinahe neue »Salome«: *Rose Pauly-Dreesen*, in erster Linie Triebmensch, gibt wohl die triebhafteste Herodiastochter, die man zur Zeit auf einer deutschen Bühne sehen kann. Damit kennzeichnet sich ihre Außerordentlichkeit und zugleich ihre Begrenzung. Denn wir haben natürlich schon eine Salome noch größeren Stils erlebt, die aber, wie es scheint, nunmehr auf die Darstellung einer ihrer Hauptpartien wird verzichten müssen. Rose Pauly ist hier auch eine Sängerin von hoher Kultur und im allgemeinen von großer Durchschlagskraft. In dieser Aufführung erschien *Erik Wirl* zum erstenmal wieder auf der Opernbühne, als ein Herodes, der alle Zuckungen des Neurasthenikers ohne Rest nacherlebt. *Marie Schulz-Dornburg* ist eine eigengeprägte Herodias; *Fritz Krenn*, ein starker Jochanaan. Die Inszenierung Legals geht auf Klarheit und Spannung. Sie wurde auch für diesen Abend erreicht. Schließlich ist ja doch Legal ein Mann, der die Bedürfnisse der Volksbühne kennt. Man darf annehmen, daß er diesen vor allem in Zukunft entsprechen wird.

Adolf Weißmann

AUGSBURG: Mit der Spielzeit 1927/28 hat die Augsburger Oper wiederum ein recht achtbares Niveau erreicht. Für eine sinngemäße Spielplangestaltung und Aktualität der Opernauswahl blieben zwar immer noch manche Wünsche offen, aber namentlich in Hinsicht der Anteilnahme an dem gegenwärtigen Opernschaffen ist immerhin schon ein bedeutsamer Fortschritt zu verzeichnen. Provinzielle Begrenzungen erschweren natürlich eine Verwirklichung so vieler Forderungen, wie beispielsweise die nach einer bedeutsameren Uraufführung. Dafür schuf ernste Arbeit an der Erneuerung des Repertoires und seiner Verlebendigung einen höchst erfreulichen Ausgleich. Gerade in diesem Bezug überholt die Ausgburger Opernbühne bei weitem das übliche Niveau gleichgroßer Theater und mit manchen Leistungen braucht sie den Vergleich selbst mit hervorragenden Operninstituten keineswegs zu scheuen. Als solche wirklich hervorragende Aufführungen haben zu gelten vor allem die Erstaufführung der »Turandot« und die Neueinstudierungen von »Così fan tutte«, »Elektra«, »Rosenkavalier«, »Wenn ich König wär«, »Wildschütz« und »Versiegelt«. Im besonderen wären dann noch zu nennen die recht saubere Erstaufführung des wirkungsvoll gekonnten Einakters »Cœur Dame« von Hugo Röhr, die Erstaufführung von »Jonny spielt auf«, die zwar mit Ausnahme der Gletscherszenen, in denen die Verknüpfung des menschlichen Schicksals mit der Natur und dem Übersinnlichen einige Werte aufweist, musikalisch nicht bedeutsam, die aber als echtes Theaterstück in der Tat zukunftweisend erscheint, weil es der neuen soziologischen Schichtung entspricht und in der Figur der Anita dem romantischen Menschen und Komponisten Max den neuen Zeitcharakter gegenüberstellt; die Neueinstudierung des »Rigoletto«, mit der Kapellmeister *Paul Frankenburger* eine sehr gepflegte Musikalität verriet, die Wiederholung des im Vorjahr unausgenützt gebliebenen Erfolges von »Cardillac«, dessen hervorragende Inszenierung von dem hiesigen Architekten *Fäßler* stammt, endlich noch die Neueinstudierungen der »Salome«, des »Tristan«, der

»Pique Dame«, der »Jüdin« und die Wiederholungen der in den letzten Jahren neuinszenierten Werke »Holländer«, »Macht des Schicksals«, »Figaros Hochzeit«, »Zauberflöte«, »Meistersinger«, »Fidelio«, »Freischütz«, »Armer Heinrich« und »Don Juan«, die durchweg Ausdruck eines neuen Stilwillens sind und zumeist vollbefriedigende Lösungen der modernen Inszenierungsfragen erreichen. Als besonderes Ereignis ist die *Festwoche aus Anlaß des 50jährigen Theaterjubiläums* zu verzeichnen, die mit Werken von Mozart, Beethoven, Wagner ein machtvolles Bekenntnis zu dem großen Erbe des deutschen Operntheaters ablegte. Mit Pfitzners »Armem Heinrich« war schließlich auch die Gegenwart beteiligt worden; ein wenig arm, wenn man bedenkt, daß nicht nur die Vergangenheit, sondern gerade die Gegenwart das Theater bestimmen soll. Im übrigen bestritten fast durchweg prominenteste Gäste diese Festaufführungen. Dem gegenüber war der Anteil des eigenen Ensembles verletzend gering, was um so mehr befremdete, als es durchweg gute Kräfte hat, unter denen *Elisabeth Delius* als Hochdramatische, *Eduard Kremer* als lyrischer Bariton, und *Valentin Haller* als phänomenal stimmbegabter lyrischer Tenor hervorragende Beachtung verdienen. Zu großen Hoffnungen berechtigen übrigens noch die aufstrebenden Talente *Helene Quis* und *Franz Musil*. Als zweites Ereignis der Spielzeit sind die *Abschiedsfeierlichkeiten* anzuführen, mit denen Intendant *Carl Häusler* nach 25jähriger, erfolgreicher Tätigkeit sein Amt verließ. Mit der Neueinstudierung des »Parsifal« nach Entwürfen von *Linnebach*-München, der Carl Häuslers Regie stilistisch trefflich angeglichen war, wurde nochmals deutlich, was das Augsburger Theater durch diesen Abschied verliert. Besonders zu erwähnen der Gurnemanz *Gernot Burrows* und der Parsifal *Bruno Nicolinis*. Die musikalische Leitung lag bei Kapellmeister *Joseph Bach*, dem noch die Aufführungen des »Rosenkavalier« und »Meistersinger« besonders zu danken sind, in zuverlässigen Händen. Auch Kapellmeister *Karl Tutein*, der nach 15jähriger, unermüdlicher Tätigkeit das hiesige Theater verläßt und nach Graz geht, dirigierte zum Abschied die letzte Vorstellung des »Parsifal« und vorher die von ihm hervorragend einstudierte »Elektra«. *Ludwig Unterholzner*

BERN: Direktor *Kaufmann* hat das stark gefährdete Theaterschiff glücklich durch Scylla und Charybdis hindurchgesteuert. Er kann auf eine künstlerisch vollkommen befriedigende Saison zurückblicken. Die finanzielle Krisis ist überwunden, und die Besuchsziffern bewegen sich wieder in aufsteigender Linie. In der musikalischen Leitung ergänzen sich der gereifte *Albert Nef* und der jugendliche Feuergeist *Walter Herbert* in harmonischster Weise. Da sich unser lyrischer Tenor *Peter Baust* nach der dramatischen Seite gut entwickelt hat, konnte auch nun Richard Wagner mit Tannhäuser, Lohengrin und Meistersinger in das Repertoire aufgenommen werden. Dem ausgezeichneten Bassisten *Felix Löffel* verdanken wir eine erfreuliche Darstellung des Barbier von Bagdad. Von den versprochenen Uraufführungen ist nur diejenige des »Graf Strapinski« zur Tat geworden. Gottfried Kellers bekannte, humorvolle Novelle »Kleider machen Leute« hat schon öfters als Vorwurf zu dramatischen Bearbeitungen gedient, worunter auch 2 Opernlibretti zu erwähnen sind. Der Burgdorfer Redakteur *Widmann*, Sohn des Dichters J. V. Widmann, hat das Problem von der leichteren Seite angepackt und daraus ein harmloses Singspiel geschaffen, das im musikalischen Gewande *Nefs* einen unbestrittenen Theatererfolg errungen hat und wohl auch extra muros interessieren dürfte. Im allgemeinen wurde der Dialog dem Original entnommen. Der 3. Akt ist zwar reichlich konventionell ausgefallen. Die Komposition, bei der Themen aus der Biedermeierzeit und Schubertsche Tänze abwechseln, verrät durchaus eine bühnengewandte und glückliche Hand. Alles fließt wie aus einem Ganzen dahin. Die Instrumentation ist einfach, jedoch sehr farbenreich timbriert. Daß Kreneks Kinooper, Jonny spielt auf, hier keine starken Wellen geschlagen hat, zeugt nur für den gesunden Sinn des Berner Publikums. *Julius Mai*

DUISBURG: In Gegenwart *Hans Pfitzners* vollzogen Intendant Dr. *Saladin Schmitt* und Kapellmeister *Paul Drach* mit großem Erfolg die Erstaufführung des »Palestrina«. Die hiesige Einrichtung suchte neue Ausdruckswege und erzielte auch mit dem den Regieabsichten des Autors entgegengesetzten monumentalen Schlußbild (Ehrung Palestrinas durch den Papst im Kreise der Kirchenfürsten) starke künstlerische Eindrücke. Die Erstaufführung der »Elektra« von Richard Strauß durch Dr. *Schum* und Kapellmeister Drach erhielt durch die stimmlich und darstellerisch ungewöhnlichen Leistungen von *Bella Fortner-Halbaerth* (Elektra) und *Else Dröll-Pfaff*

(Klytemnestra) nicht minder zwingendes Format. Den Abschluß der Spielzeit brachte eine *Mozart-Festwoche*, die außer den bekannten, hier bereits besprochenen Inszenierungen Dr. Schmitts und Dr. Alexander Schums (Figaros Hochzeit, Don Juan, Zauberflöte, Così fan tutte, Gärtnerin aus Liebe, Entführung aus dem Serail) als örtliche Neuheit »Titus den Gütigen« aus dem Archiv geholt hatte. Dr. Schums Regie wußte durch Betonung des Gemessenen, Feierlichen eine Art szenisches Oratorium wirksam zu machen und in der Bildkomposition den prunkenden Charakter barocker Historienmalerei festzuhalten. Drachs umsichtige musikalische Führung hielt auf sauber nuancierte konzertante Linien. Kapellmeister *Grümmers* Betätigungsfeld war die leichtbeschwingte Mozart-Oper. Im Parlando, wie Ziergesang, dienten bestens geübte Stimmen seinen klugen Absichten. Die Tanzgruppe warb für drei Arbeiten von Strawinskij (Pulcinella, Petruschka und kleine Suite »Parodien«). Die Orchesterleitung für die eigenwillig sich kreuzenden Linien und Farben der Kompositionen hatte Drach inne, der den Reiz dieser dem Ohr wenig schmeichelnden Musik in jeder Phase charakteristisch spiegelte und als motorischen Antrieb zum tänzerischen Bewegungsbild treffend klarlegte. *Max Voigt*

FREIBURG i. Br.: Unsere Oper hielt sich in der letzten Spielzeit auf einem guten Durchschnitt. Mit Erstaufführungen hatte man anfangs kein Glück. Weder *Zemlinskys* Florentinische Tragödie noch *Busonis* Arlecchino, beides artistische Schöpfungen, waren gut gewählt, und auch *Rudi Stefans* Erste Menschen, so hoch man die Orchesterpartitur schätzen mag, werden sich die Bühne nicht dauernd erobern. An sorgfältiger Gestaltung des musikalischen und künstlerischen Impulses ließ es jeweils *E. Lindemann* nicht fehlen, auch die Musik von Glucks Iphigenie in Aulis kam imponierend heraus. *Hindemiths* geniales »Hin und zurück« lernten wir in der Fastnachtszeit kennen, und im Sommer fanden *Prokofieffs* Liebe zu den drei Orangen und *Julius Weismanns* Regina del lago, nach der Novelle von Calé eine vortreffliche Darstellung (Spielleitung *Arthur Schneider*). Auf Kassenerfolg konnte man freilich auch bei diesen beiden Werken nicht rechnen, da sie beim Hörer ein feines musikalisches Verständnis voraussetzen, wie es nicht Sache des breiten Publikums ist. Weismanns Regina del lago ist keine Oper im üblichen Sinn, mehr eine kammermusikalische Kantate, mit Stimmung, Gefühl, musikalischem Herzblut gleichsam getränkt, und in diesem Sinn fesselnd von Anfang bis Schluß. Dieser Auffassung ging die hiesige feinfühlige Inszenierung parallel. Die Partie der Blanche hatte man mit Recht der gesanglich und schauspielerisch auf hohem Niveau stehenden Operettendiva *Meta Liebermann* anvertraut. Zum Schluß der Spielzeit machte *Erwin Dressels* vorwiegend parodistisch gehaltener »Armer Kolumbus« Sensation. Den Namen des Komponisten wird man sich merken müssen, er schöpft aus dem Vollen nicht immer geläuterten Geschmacks, vom Text Zweinigers ungünstig beeinflußt, ist aber zweifellos ein Könner. Gern gesehen und gehört wurden die bedeutenden Gäste: *Baklanoff* und *M. Olszewska*. Während uns die männlichen Opernkräfte ausnahmslos treu blieben, ist die donna mobile. Neu verpflichtet wurden *F. v. Dobay* (München), *Marie Elzner* (Berlin), *Eva Goldbach* (Berlin), *P. Strehl* (Danzig). *Hermann Sexauer*

KÖLN: Die Pressa-Ausstellung brachte es mit sich, daß wir, ähnlich wie Frankfurt im vorigen Jahre, einen wahren »Sommer der Musik« erlebten. Unsere Oper veranstaltete einen besonderen Zyklus, »Die Oper im Wandel der Zeiten« benannt, den *Eugen Szenkar* mit einer vortrefflichen Neueinstudierung von Monteverdis Orfeo (in der in Deutschland bisher unbekannten Bearbeitung von Vincent d'Indy) eröffnete und der mit Kreneks Jonny schloß. Herzlichen Beifall fand ein Gastspiel der Wiener Staatsoper unter *Schalk* und des Wiener Balletts, das uns aber auch diesmal Straußens Schlagobers vorenthielt. Die geschlossenste Darbietung war der Rosenkavalier mit *Lotte Lehmann*, *Vera Schwarz* und *Richard Mayr* in den Hauptrollen, und ein treffliches Ensemble zeigte auch die Zauberflöte. In Puccinis letztem Werk trat neben *Richard Tauber* eine Turandot von ungewöhnlicher stimmlicher Durchschlagskraft: *Maria G. Nemeth*. Etliche Altersrunzeln aber hatte trotz einzelner schöner Gesangsleistungen die Wiener Fledermaus angesetzt. Nicht minder begeistert wurde auch eine Mailänder Stagione mit Sängern der Scala, die zweimal zu uns kam, aufgenommen. Festlich besonders war eine Aufführung der Aïda zur Eröffnung der italienischen Gruppe der Ausstellung. Sie wirkte mit dem vollen Glanz italienischer Opernkunst, und für die Hochspannung des Abends sorgten vor allem der ebenso energie-

volle wie feinnervige Maestro der Scala, *Arturo Lucon*, eine Reihe vortrefflicher Sänger (*Iva Pacetti* als Aïda, *Bianca Serena* als Amneris, *Palet* und *Franceschi* als Rhadames und Amonasro), endlich auch der beste und ansehnlichste Teil des Scala-Chors. Sonst hörte man noch als ausgezeichnete Ensembleleistungen Rigoletto, La Traviata, den Barbier von Sevilla, Tosca, Bohème, den Falstaff, Cavalleria, Pagliacci und die Butterfly. Als stärkste Persönlichkeit trat unter den Sängern *Mariano Stabile* hervor, der mit umfassender Vielseitigkeit der Gestaltung den Figaro, Scarpia und Falstaff verkörperte. Neben ihm noch *Enrico de Franceschi* als charaktervoller Rigoletto und Vater Germont.

Generalintendant *Fritz Rémond*, der nun in der Oper einen Nachfolger in *Max Hofmüller* aus München gefunden hat und nach der erreichten »Altersgrenze« aus seinem Amt ausscheidet, leitete die Kölner Bühnen seit dem Weggang Martersteigs im Jahre 1911. Rémond hat sich große Verdienste um die wirtschaftliche und künstlerische Führung der Bühnen erworben. Der Spielplan ließ namentlich in den ersten Jahren Wünsche offen, aber wenn auch das Schauspiel nicht die Höhe wie unter Martersteig wahren konnte, so doch die Oper, die auch heute noch den Vorrang in Köln hat. Schon als Hartung, freilich nur für kurze Zeit, das Schauspiel übernahm, ergab sich eine Trennung der Verantwortlichkeit in der Leitung der Bühnen. Hofrat Rémond war zunächst Schauspieler unter Possart, wurde dann Heldentenor in Karlsruhe unter Mottl und sang auch in Köln, bevor er Direktor wurde. Seine großen Erfahrungen und seine außergewöhnlichen Fähigkeiten als Spielleiter, sowie sein diplomatisches Geschick werden nicht leicht überboten werden. Er war Theaterblut durch und durch, ein Mann der Praxis. Seine Operninszenierungen bezeugten einen starken Instinkt für das Bühnenwirksame und für glänzende Ausstattung, aber er war geregelt von reifem Geschmack und Urteil. *Walther Jacobs*

SAARBRÜCKEN: Das Stadttheater hat bis zum letzten Julitage ausgehalten. Es hat zum Schluß sogar mit zwei Festaufführungen einen Höhepunkt erreicht, der weitgehende Beachtung verdient. Glucks »Iphigenie« und das »Opferspiel« des Schweizers *Faesi* kamen in Aufführungen heraus, wie sie der Alltag des heutigen Theaterbetriebs kaum kennt, und die mit Absicht ein festliches Pathos zum Fundament erhielten, um darzutun, daß neben dem modernen Gebrauchs-, Unterhaltungs- und Weltanschauungstheater das Theater als Kultstätte seine Daseinsberechtigung behält.

Die Oper Glucks bringt alle Voraussetzungen für eine unmittelbare, erlebnisvermittelnde Wirkung mit. Sie ist zunächst Oper, ist ein musikalisches Bühnenwerk, in dem die idealisierende Musik keinen künstlerischen Zwiespalt zwischen sich und der sichtbaren Handlung aufreißt: die Handlung selbst steht auf dem idealisierenden Pathos der griechischen Götterwelt, jener übermenschlichen Sphäre, in der menschliches Schicksal jene Allgemeingültigkeit im Sinne Platos erhält, die aus der Zufälligkeit des Episodischen herausgehoben ist. Die Saarbrücker Erstaufführung unter der Regie von *Hanns Niedecken-Gebhard* erfüllte diese Forderungen und erreichte eine Homogenität der Stilmittel, wie man sie in der Oper kaum noch für möglich gehalten hat. Als Leiter und Inspirator der Göttinger Händel-Festspiele hat dieser moderne Regisseur ja wiederholt seine Sonderbegabung für die Aktualisierung der klassischen Oper bewiesen. Drama, Musik, Bühnenbild und Bewegung: jedes dieser Elemente löste er im ganzen auf. Dieses Ganze aber war vollendet als Festspiel, weil *ein* echtes Pathos Aufführende und Publikum auf eine gemeinsame Ebene hob, weil die lebendige, künstlerisch gebundene Kraft des festlichen Spiels ein Erlebnis hervorbrachte, wie man es vom Operntheater her kaum noch kennt. Das Geheimnis solcher Tiefenwirkung lag im Charakter der Aufführung. Der Schauplatz der Handlung, ein streng stilisiertes architektonisches Gebilde, dem nur ein Opferstein symbolische Bestimmtheit gab, wurde lebendig durch Licht und Bewegung. Eine meisterhafte Regie schuf Spannungen und Entspannungen nach harmonischen Gesetzen, die keinen Augenblick durch eine unerfüllte Geste oder durch eine hohle Phrase gefährdet wurden. Die Höhepunkte waren durch riesige Bewegungschöre plastisch herausgearbeitet. Ein großer starker Rhythmus ging wie ein lebendiger Atem durch die Aufführung und verband diese Höhepunkte nach den Gesetzen künstlerischer Proportion: ein wundervolles Auf- und Abklingen, Musik im Klang und in der Bewegung, Musik im Licht und im Raum. Ein Festspiel und ein Fest. Generalmusikdirektor *Lederer* formte meisterhaft im kleinen wie im großen den musikalischen Rahmen. *Adolf Raskin*

SALZBURG: Über Salzburgs Sendung als Sommer-Festspielstadt ist schon viel Kluges gesagt, über Richtlinien, Programmausgestaltung und Ziele viel geschrieben worden, und doch ist in der Praxis der Salzburger Festspielstil noch nicht gefunden. Neben beherzten Ansätzen viel Zufälligkeiten, viel Improvisation, manche Unzulänglichkeiten. Der eine Angelpunkt der Bestrebungen ist die Pflege Mozartscher Musik. Stilistisch völlig abgerundet konnte man da heuer eigentlich nur die Aufführung der großen c-moll-Messe in der Stiftskirche zu St. Peter, an dem Orte der Uraufführung, nennen. (Eine Wiederholung vom vorigen Jahr.) Hier bot die Räumlichkeit der alten, ehrwürdigen Kathedrale einen äußerst stimmungsvollen, festspielmäßigen Rahmen, der die Aufführung zu einer Salzburger Spezialität stempelte. Hatte man sich da auch in letzter Stunde einen Opernstudio (übersetzen wir es wohlwollend: Versuchsbühne) aus Leningrad verschrieben, der das Singspielchen »Bastien und Bastienne« mit modernster russischer Regiehypertrophie umgab, den Regisseur, den Theaterinspizienten, Bühnenarbeiter, Souffleure und Zuschauer mit in die Handlung einbezog und ein amüsantes Pêlemêle von Mozart und russischem Theater auf die Bühne stellte. Das Publikum, der russischen Sprache nicht mächtig, wußte nicht, ob es sich an dem Scherz erfreuen oder über die Blasphemie empört sein sollte. Es war sich führerlos selbst überlassen, aber gutmütig genug, die zweifellos tüchtigen Sänger und Spieler mit Beifall zu bedenken. Man kann der Sache eine Berechtigung für die Festspiele nicht absprechen, da es sich jedenfalls um eine originelle Auseinandersetzung der Moderne mit Mozart handelte, aber der unbefangene Besucher hätte erfahren müssen, was hier seiner wartete. Ganz ähnlich war es mit der Aufführung von Dargomischskijs »Steinernem Gast«. Das Werk ist für den Kenner Mozarts gewiß von Interesse, da es nach Puschkins Text den Don Juan-Stoff behandelt, einige beachtenswerte Abweichungen gegenüber Daponte zeigt und auch musikalisch anregend wirkt. Aber kein Textbuch, keine gründlichere Einführung konnte der Besucher auftreiben, die ihm Aufschlüsse gegeben hätte, und so huschte, was ein künstlerisches Erlebnis von bleibendem Wert hätte werden können, bei vielen ohne stärkeren Eindruck vorüber. Hier sei den Russen auch gesagt, daß szenische Unzulänglichkeit und »Stilbühne« noch lange nicht die gleichen Begriffe sind. Ein anderer Fall: Eine entzückende Aufführung von »Così fan tutte« unter *Ernst Lerts* meisterhafter Regieführung und *Bruno Walters* beschwingter Direktion, mit hervorragenden Gesangskräften der Wiener Staatsoper und dem Orchester der *Wiener Philharmoniker* mußte sich eine Szenerie gefallen lassen, die mit einem kitschigen Gartenpavillon aufwartete, der jedem Provinz-Operettentheater Ehre machen könnte. Die Zauberflöten-Aufführung wurde eine Neuinszenierung, da man das Bühnenmaterial von der Pariser Aufführung im Frühjahr nicht herausbekam, wie es ursprünglich geplant war. *Oscar Strnad* hat die farbige Mannigfaltigkeit der Szenenfolge einer uniformen Sinfonie in Blau geopfert, die den Kontrast von Mond und Sonne hauptsächlich in der verschiedenen Linienführung zu kennzeichnen suchte. Vielleicht hat in Übereinstimmung damit der Regisseur dem Papageno ein zweites, unsichtbares Schloß vor den Mund gelegt, das aller seiner hanswurstigen Lustigkeit einen Dämpfer aufsetzte. Die Dämonik des Nachtreiches der sternflammenden Königin war zu stark gemildert. Den zu Taminos Flötenspiel erscheinenden Tieren steht man, wie sich zeigte, heutzutage weniger kritisch gegenüber. Sobald sie diskret eingeführt werden, unterstützen sie die märchenhafte Wirkung angenehm. Ein Orchester- (Bruno Walter und die Wiener Philharmoniker), ein Kammerkonzert *(Busch-Quartett* und *Rudolf Serkin)* und die gewohnten Serenaden im fürsterzbischöflichen Residenzhof ergänzten das Mozart-Programm. Von anderen Meistern hörte man Beethoven (eine Wiederholung des Fidelio vom Vorjahr und die 9. Sinfonie), Schubert (die Es-dur-Messe und die zwei großen Sinfonien) und Gustav Mahler (das Lied von der Erde). Von dem heurigen Domweihjubiläum im September waren für die Festspielgäste bereits einige Aufführungen der Festmesse 1628 Orazio Benevolis vorausgenommen. Hierauf wird noch im folgenden Saisonbericht zurückgekommen werden. Die moderne Musik fand in den Festspielen zu geringe Berücksichtigung. Hätten nicht die Russen dem Salzburger Komponisten *Bernhard Paumgartner* mit einigen Aufführungen seiner beifällig aufgenommenen »opera buffa« Die Höhle von Salamanca ein Kompliment gemacht, der Neuyorker Pianist *Oscar Ziegler* in das Programm seines bemerkenswerten Konzerts die Klaviersuite von Schönberg und eine Komposition Eric Saties eingestellt, würde man diesbezüglich ganz leer ausgegangen sein. — Von den Sprechstücken, über die hier aus-

führlich zu berichten nicht Raum ist, hat der »Jedermann« Hugo v. Hofmannsthals seine Zugkraft behalten, wenn nicht noch gesteigert. Die »Räuber« und »Iphigenie«, treffliche Gestaltungen Max Reinhardts, übten nicht die gewünschte Anziehungskraft aus. Auch das »Perchtenspiel«, eine salzburgisch-oberösterreichische Abwandlung des Undine-Stoffes von dem heimischen Dichter Richard Billinger konnte keinen starken Anklang finden. — Schon verlauten allerhand Pläne für nächstes Jahr, man bemüht sich, ist bestrebt, erkannte Mängel zu beseitigen. Das gibt Hoffnung auf Vervollkommnung. *Roland Tenschert*

KONZERT

ANTWERPEN: Die diesjährige Konzertsaison erreichte ihren Gipfelpunkt und zugleich feierlichen Ausklang mit den glänzenden Festaufführungen des Oratoriums Lucifer von *Peter Benoit.* Ausführende waren der mächtige gemischte Chor des *Peter-Benoit-Fonds* und die Kapelle der »Koninklyke Maatschappy van Dierkunde«. Peter Benoit (1834—1901) wird in Belgien und Holland als nationale Größe hoch verehrt. Seine sinfonischen Dichtungen und Oratorien haben ihm seinerzeit auch in Deutschland einen sehr geachteten Namen gemacht, und die Musiker all jener Nationen, die nicht von einer geistigen chinesischen Mauer umwallt leben, sind mit seinen bedeutendsten Werken bekannt. »Lucifer« (1866), dessen faustähnlicher Text vom flämischen Dichter *Emmanuel Hiel* stammt, gehört zu den bedeutendsten musikalischen Schöpfungen der Neuzeit.
Die Gesamtleitung ruhte in Händen des erfahrenen flämischen Kapellmeisters *Flor Alpaerts,* der die Aufführungen zu einem großartigen Erlebnis gestaltete. Unter den als Solisten Mitwirkenden seien besonders hervorgehoben die Damen *To van der Sluys* und *Suze Luger,* die beide ganz Hervorragendes leisteten. Auch *Karel Bogaers* erwarb sich in der Titelpartie einen ganz ausgezeichneten Erfolg. Die Chormassen wirkten Wunder unter der suggestiven Führung Alpaerts.
Hendrik Diels

AUGSBURG: Das hiesige Konzertleben ist durch die fast völlige Teilnahmslosigkeit des Publikums ernstlich bedroht. Selbst die städt. Sinfoniekonzerte unter Kapellmeister *Joseph Bach* verlieren immer mehr an Zugkraft, obgleich in den Programmen neuerdings eine merkliche Verlebendigung und Berücksichtigung gegenwärtigen Schaffens zu beobachten war und auch die Leistungen mitunter beträchtliches Niveau hielten. Aus den Programmen sind zu nennen Verdis »Requiem«, zu dem die *Liedertafel* den Chor und *Elisabeth Delius, Irma Drummer, Valentin Haller* und *Wilhelm Bauer* ein gesanglich kultiviertes Soloquartett stellten; Regers »Symphonischer Prolog«; Bruckners d-moll-Sinfonie; Richard Strauß' »Don Quichote«, Tschaikowskijs 5. Sinfonie in e-moll; ein Klavierkonzert *Wladigeroffs,* das *Hanns Wolfs* virtuose Könnerschaft erfolgreich erstaufführte; Strawinskijs »Feuervogel-Suite« in glänzender Wiedergabe neben der schlechten Aufführung von Mahlers 5. Sinfonie in cis-moll; als weitere Erstaufführungen folgten Hindemiths »Bratschenkonzert«; Braunfels' »Don Juan Variationen« und Regers Violinkonzert A-dur op. 101, das *Felix Berber* hervorragend interpretierte. Schließlich wäre noch die ausgezeichnete Interpretation der 7. Beethoven-Sinfonie und die sehr saubere Wiedergabe des 5. Brandenburgischen Konzertes von J. S. Bach mit *Otto Paepke, Heinrich Vehrke* und *Paul Frankenburger* als Solisten zu nennen. Der Oratorienverein brachte unter der Leitung von *H. K. Schmid* Honeggers »König David« zu durchschlagend erfolgreicher Erstaufführung, *Lechthalers* »Stabat mater« zur *Uraufführung,* ein c-moll-Requiem von Haydn zur Erstaufführung und Händels Orgelkonzert in D, in dem *Arthur Piechler* brillierte; endlich noch die »Jahreszeiten«. Besondere Erwähnung verdient das Festkonzert zum Jubiläum des Stadttheaters, dessen Programm zwar nicht den Erwartungen entsprach, das aber mit *Hans Pfitzner* als Gastdirigent entschädigte. Den Höhepunkt bildete Pfitzners Es-Dur-Klavierkonzert, von *Albert Dawydoff* gespielt. Ein städt. Kammermusikabend vermittelte Musik der Bach-Zeit, zu deren historischer Klangerstellung *Li Stadelmann*-München beigezogen wurde. Aus der Reihe anderer Konzerte seien angeführt ein ereignishafter Klavierabend *Edwin Fischers,* ein interessantes Duo-Konzert *Knote-Rode,* Klavierabende von *Hobohm* und *Hanns Wolff,* ein Abend des *Wendling-Quartettes,* das Ernst Tochs op. 28, Respighis Quartetto dorico und Schuberts G-dur op. 161 in vorbildlicher Aufführung brachte, Konzerte des *Paepke-Quartettes,* das beachtliche Qualitäten zeigte; ein Sonatenabend *Hermann Zilcher-Joseph Klein.* Ein eindrucksvoller Abend der »Liedertafel«,

der *Neumanns* »Hagen« als Erstaufführung bot, eine Schubert-Feier des *Bayreuther Bundes* und ein Mozart-Abend der *Deutschen Akademie* und der Abschiedsabend *Valentin Hallers*, der einen vorteilhaften Überblick über die Augsburger Komponisten gewährte. Außerdem gebühren den zahlreichen Morgenfeiern des *Tonkünstlervereins*, die seit langem einen wertvollen und besonders anregenden Faktor des hiesigen Musiklebens bilden, große Beachtung. Sie boten unter anderem Werke von Otto Siegl, Gustav Heuer, Wilhelm Matthes, Fritz Klopper, Karl Wachter, Siegfried Choinanus. *Ludwig Unterholzner*

DUISBURG: *Paul Scheinpflug*, der mit Ablauf der Konzertsaison seinen bisherigen Wirkungsort Duisburg nach siebenjähriger, fruchtbringender, künstlerischer Erziehungs- und Bildungsarbeit nunmehr verlassen hat, verabschiedete sich von seiner Gemeinde wenige Tage nach dem Deutschen Reger-Fest mit einem Beethoven-Abend in der Tonhalle. Hier bewies ein ausverkauftes Haus, wie dankbar es zu Scheinpflugs Füßen all der Dinge gelauscht hat, die er aus vergangenen und modernen Tagen kritischen Ohren unterbreitete. Die letzte Wiedergabe der 1. und 9. Sinfonie des Tonheroen bedachte der Scheidende bei souveräner Stabführung mit einer ganz besonderen Deutungsliebe und nahm Gelegenheit, die gegensätzlichen Ausdruckswelten der Werke meisterlich zum Tönen zu bringen. Feinnervige Finger und ein gefühlgespannt mitgehendes Orchester stellten jeden Wunsch zufrieden und leiteten die hochgestimmten Gemüter mit der Krönung des Werkes im strahlenden Freudengesang der Neunten durch die vierhundertköpfige Singgemeinschaft der Duisburger und Mülheimer Orchestervereinigung zu ungewöhnlichen, begeisterten Beifallsäußerungen. In *Mülheim* (Ruhr), das seit Jahren mit Duisburg in Orchesterehe steht, verweilte Scheinpflug während der beiden letzten Abende bei weniger bekannten sinfonischen Schöpfungen von Haydn (Militärsinfonie, D-dur-Sinfonie »Auf dem Anstand«) und seinem Oratorium »Die Jahreszeiten«. Jede Gabe war kammermusikalisch fein durchleuchtet, so daß die Hörer eitel Freude hatten, solcher stilsicheren Gestaltungskunst des Scheidenden zu lauschen. *Max Voigt*

FREIBURG i. Br.: Dank der Dirigentenleistung *E. Lindemanns* haben die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters großstädtisches Niveau erreicht und begegnen stärkstem Interesse. Von neueren Komponisten kamen zu Wort: W. Braunfels mit seinem Präludium und Fuge op. 36, Debussy, Ravel, Skrjabin, Strawinskij, Toch und A. Berg mit 3 Stücken aus Wozzek, innerhalb deren die einheimische Sängerin *B. Gunderloh* die Sopranpartie restlos beherrschte. Mahlers Auferstehungssinfonie fand eindringlichste Gestaltung, wobei *L. Strauß'* Altstimme die akustischen Mängel der Festhalle sieghaft überwand. Hier ist auch der Platz, unseres durch Technik wie Musikalität hervorragenden 1. Konzertmeisters *König* zu gedenken. An auswärtigen Solisten traten in den Sinfoniekonzerten auf: *Erica Morini*, *Szigeti*, *Judith Bokor*, die Frankfurter Sopranistin *Ria Ginster*, der hochbegabte Pianist *Wl. Horowitz* und *Prokofieff* als Interpret seines warmblütigen Klavierkonzerts in C, op. 26. Die Lindemannsche *Arbeitsgemeinschaft für neue Musik* ist leider nach zweijährigem, rühmlichem Bestehen, vom Publikum finanziell nicht genug gestützt, eingegangen, nachdem sie uns noch am Anfang der Spielzeit die Kenntnis von Schönbergs Pierrot lunaire vermittelt hatte in vollendeter Wiedergabe durch Wiener Künstler unter Leitung von *Erwin Stein* und als Vertreterin der Sprechstimme *Erika Wagner* von der Wiener Volksbühne. — *Harms' Konzertdirektion* brachte wie stets Kammermusikvereinigungen ersten Rangs, darunter das *Gewandhausquartett*, bei dem wieder die hiesige Pianistin *Roth-Kastner* mitwirkte, und das für uns neue Kölner *Prisca-Quartett*, das, verstärkt durch den Gitarrevirtuosen *Albert* (München) und den Flötisten *Stolz* (Köln) selten gehörte Werke von Boccherini und Schubert in sein Programm hatte aufnehmen können. Die *Bläservereinigung* der *Berliner Staatsoper* hatte sich leider nicht gleichwertige Streicher zugesellt. Einen Abend liebenswürdigen Genusses schenkte dem zahlreichen Abonnentenstamm der Heidelberger (jetzt Berliner) Geiger *H. Diener* mit seinem Kammerorchester. Auch von Solisten erschienen erste Namen: *Lotte Leonard*, die *Onegin*, *Edwin Fischer*, *Walter Gieseking*, *Lubka Kolessa*, der Cellist *Feuermann*, zum erstenmal die Geiger *F. Vecsey*, der mit Fug und Recht berühmte, und *Fl. v. Reuter*, der gediegene Techniker, zugleich sympathisch durch den Ernst seiner Auffassung.

Der *Chorverein* zeigt sich unter der unermüdlichen Leitung *M. Albrechts* größten Aufgaben gewachsen. Er betätigte sich in einem

Weihnachtskonzert, in dem neben Kompositionen von O. Siegl und O. v. Pander Lieder von J. Weismann und dessen Weihnachtskantate op. 34 durch lebensvolle Melodik hervortraten, und einer dreitägigen *Bach-Feier*. Einer höchst verdienstvollen Aufführung der Johannes-Passion im Kammerstil der Bach-Zeit, und einem Vortrag des Dirigenten über die Lukas- und die Markus-Passion mit Beispielen folgte am Karfreitag die Matthäus-Passion.

In einem eigenen Konzert, dem ich leider wegen Krankheit nicht anwohnen konnte, ließ sich der Kapellmeister des hiesigen Stadttheaters *Karl Ueter* als Komponist hören. Sein 3. Streichtrio, ein Duo für Flöte und Violine, und eine Sonate für Violine solo, alle durchaus modern orientiert, wurden von der Fachkritik sehr günstig beurteilt. Mit *J. Weismann* am Flügel erwies sich unser Heldenbariton *Neumeyer* als geschmackvoller Liedersänger. — Aus Anlaß seines hundertjährigen Bestehens veranstaltete das *Musikhaus Ruckmich* eine Morgenfeier, die unter Mitwirkung von *J. Weismann* (Klavier), *B. Gunderloh* (Sopran), *A. Hecker* (Klavier), *R. Röhler* (Flöte), *K. A. Weismann* (Bratsche) ein erfreuliches, feines Bild einheimischer, hochkünstlerischer Musikbetätigung gab.

Hermann Sexauer

LEMBERG: Viel mehr Leben als wie in der Oper herrschte in der verflossenen Saison im Konzertsaal. Eine Reihe gelungener Sinfoniekonzerte veranstaltete *Bojanowski* im Theater; es gelangten unter seiner Leitung u. a. Rozyckis »Klavierkonzert« (Solist *J. Turczynski*), Kartowicz »Uralte Lieder«, Tschaikowskijs Vierte und Sechste Sinfonie, R. Strauß' »Burleske« (Solist *Leopold Münzer*) zur Aufführung. Eines dieser Konzerte leitete der ausgezeichnete Dirigent *Jascha Horenstein*, der einen Riesenerfolg errang und uns zeigte, was ein wirklich erstklassiger Kapellmeister aus einem Orchester herausholen kann. Auch der Polnische Musikverein (Dirigent *Adam Soltys*) kam, wie alljährlich, mit einigen Sinfoniekonzerten, und wir hörten Werke von Ravel, Dukas, Debussy, Schrekers »Geburtstag der Infantin« sowie als polnische Uraufführung Mahlers »Lied von der Erde« mit Frau *H. Leska* und *H. M. Sowilski*.

Groß war auch die Zahl der Solistenkonzerte. Wohlverdienten Erfolg errang die feinfühlige *Fr. Cida-Lau*, die sich in Lemberg, ihrer Vaterstadt, zum erstenmal hören ließ, weiter die ausgezeichnete, ebenfalls aus Lemberg stammende Pianistin *Lubka Kolessa* und noch eine Reihe Lemberger, in der Welt zu Ruhm gelangter Künstler wie der junge Geiger *Bronislaw Gimpel* und dessen älterer Bruder, der Pianist *Jakob Gimpel*, der zu voller Blüte gelangte Pianist *Leopold Münzer*; weiter *Egon Petri*, *Josef Sliwiński*, *M. Orlow*, *Arthur Rubinstein* u. v. a.

Alfred Plohn

LINZ a. D.: Der oberösterreichische Bruckner-Bund lud die *Wiener Philharmoniker* zu Gast. In der akustisch verbesserten Südbahnhofhalle konnten 3200 Sitz- und 1000 Stehplätze untergebracht werden. Da am selben Tage auch die Eröffnung des Linzer Zwischensenders stattfand, nahm der Bund die Gelegenheit wahr, die Stimme des »tönenden Grabmales Bruckners«, die Florianer Orgel, erstmalig in den Äther hinauszutragen. Das Programm der Wiener Philharmoniker war auf Romantik aufgebaut. Klangpoetisch zog Webers »Freischütz«-Ouvertüre vorüber. Schwermütig und träumerisch der Gesang von Schuberts »Unvollendeter«. Als Hauptnummer Bruckners »Neunte«. Die Auslegung *Schalks* von traditioneller Größe und ergreifender Tiefe. Die Wiedergabe durch die Philharmoniker eine Zelebrierung höchster Art.

Franz Gräflinger

NÜRNBERG: *Das Nürnberger Bach-Fest.* Es wurde geradezu zum Verhängnis, daß diese Veranstaltung, die in kaum mehr als achtundvierzig Stunden sieben Konzerte von je zweieinhalb Stunden Dauer brachte, in die katastrophalste Hitzeperiode dieses Sommers fiel. An jedem Tag brüteten 35 Grad und mehr. So sehr man Altvater Bach und auch die Stadtväter Nürnbergs, die sich zu einem solchen Unternehmen aufschwingen konnten, dabei pries, man war den Veranstaltern eines so unorganisierten Festes im Innersten seines Herzens gram. Hätte man die Oberleitung in die Hand eines Musikers gelegt, so wären derart groteske Überlastungen der Programme sicherlich vermieden worden. So aber suchte jeder der sechs Dirigenten bei dem ihm anvertrauten Konzert möglichst ausgiebig zum Zuge zu kommen. Ein Bach-Fest für Nürnberg konnte außerdem vorderhand nur ein Versuch sein, denn die alte Meistersingerstadt hat heute noch nicht die musikkulturellen Voraussetzungen, um dabei von vornherein eines Erfolges sicher sein zu können. Die Kritik wird daher am besten tun, das Positive

in den Vordergrund zu rücken. Mit einer ungemein scharf profilierten Aufführung des Magnificats gab *Anton Hardörfer* (zum letzten Mal in Nürnberg an der Spitze seines Hardörfer-Chores und des Vereins für klassischen Chorgesang) einen kaum zu überbietenden Auftakt. Die Aufführung der beiden weltlichen Kantaten »der zufriedengestellte Äolus« und »der Streit zwischen Phöbus und Pan« unter *Fritz Binders* Leitung wäre daneben schon erheblich abgefallen, hätte man für diese Werke nicht den leistungsfähigen Nürnberger *Lehrergesangverein* und eine Reihe vorzüglicher Solisten zur Verfügung gehabt. Auf ein wahrhaft festliches Niveau rückten die beiden Kammermusiken im alten Rathaussaal, bei denen unter *Christian Döbereiners* stilsicherer und gewandter Leitung als Hauptwerke die Konzerte für zwei, drei und vier Cembali, das zweite und fünfte Brandenburgische, Vivaldis Konzert für vier Violinen, eine Triosonate von Buxtehude, Madrigale von Senfl, Hofhaimer, Orlando und Schein sowie Arien von Bach und dem Alt-Nürnberger Joh. Phil. Krieger zur Aufführung gelangten. Mit gutem Erfolg setzte sich hierbei *Otto Döbereiner* mit dem *Nürnberger Madrigalchor* für den vokalen Teil ein. Unter seiner Leitung stand, in diesem Falle muß gesagt werden leider, auch das noch folgende große Chorkonzert mit dem Actus tragicus und den Kantaten 32 und 190 als Hauptwerke. Diesen Anforderungen war Otto Döbereiner schon rein technisch nicht gewachsen. *August Scharrer* erinnerte dabei an das Kantatenvorspiel »Gleich wie der Regen« und an die Orchestersuite in D. Bezeichnend für Nürnberg ist es, daß die abschließende Aufführung der Kunst der Fuge (nach Graeser natürlich) den schwächsten Besuch aufwies. Man kann dieser Bearbeitung gewiß nicht kritiklos gegenüberstehen, aber allein das Interesse an dieser vielumstrittenen Arbeit hätte in den musikalischen Kreisen Nürnbergs so stark sein müssen, um ein solches Experiment auch einmal in einer süddeutschen Mittelstadt wagen zu können. *Bertil Wetzelsberger* (erster Kapellmeister des Nürnberger Stadttheaters) sorgte für eine sehr kultivierte, im Formalen äußerst konzentrierte Aufführung, bei der auch das durch Graesers Instrumentation so oft zum Ausdruck gebrachte Regersche Element nicht zu stark fühlbar wurde. In der Lorenzkirche veranstaltete der im Nürnberger Musikleben äußerst rührige Organist *Walter Körner* einen Festgottesdienst nach der in Luthers »Deutscher Messe« festgelegten Liturgie, bei dem man durch Körner selbst Orgelwerke von Pachelbel und Bach und durch den *Bach-Chor* (unter Körners Leitung) eine Kantate von Haßler und die Bachsche Kantate: »Die Elenden sollen essen«, zu hören bekam. In der gleichen Kirche brachte Körner mit demselben Chor in einer Nachmittagsmotette einen interessanten musikhistorischen Abriß aus dem 16. und 17. Jahrhundert, der neben Bach eine erlesene Reihe seltener Orgelchorwerke von Senfl, J. Walther, Schein, Schütz, Buxtehude, Pachelbel und Kuhnau umfaßte. Von den vielen verpflichteten Solisten mögen die Namen *Günter Ramin* und *L. Stadelmann* (Orgel bzw. Cembalo), *Anita Portner* (Violine), *Rose Walter*, *Jella Braun-Fernwald*, *Paul Stieber*, *Albert Fischer* (Vokalquartett), *Christian Döbereiner*, *Anton Huber* und *Joh. Hobohm* (Münchener Trio für alte Musik) genügen, um zu zeigen, daß die ganze Veranstaltung in rein künstlerischer wie stilistischer Beziehung von den besten Kräften betreut wurde. *Wilhelm Matthes*

TURIN: Im »Teatro di Torino« fanden einige Konzerte mit Ensemble-Kammermusik unter Leitung von *L. Perrachio* statt. Gute Aufführungen. Von diesen Darbietungen nenne ich die packenden »Tre Canzoni« von Pizzetti, eine schwache »Sérénade« von Roussel, und drei sympathische »Movimenti« von Perrachio. Das Orchester von Winterthur unter der vorzüglichen Leitung von *H. Scherchen* gab unter anderem die ausgeglichene Kammersinfonie op. 9 von Schönberg und das mehr gewollte als spontan geschaffene Konzert op. 36 von Hindemith. Als treffliche Sängerin klassischer und moderner Musik erwies sich *Jeanne Adèle Hahn*. *Remy Principe* gab, gut begleitet von der Pianistin *Di Laura*, in einem seiner Konzerte die mit Klarheit der Ideen komponierte neue Sonate von Liuzzi. Im Teatro Regio erzielte der Tenor *Tito Schipa* einen großen Erfolg. Die Klangfarbe seiner Stimme ist von wunderbarer Reinheit. Jetzt wird eine Reihe von Orchesterkonzerten unter Leitung der Kapellmeister: *Guarnieri*, *Marinuzzi*, *Panizza*, *Toni*, *Wendel* und *W. Wolff* folgen.

Lodovico Rocca

NEUE OPERN

Arnold Schönberg arbeitet an einer heiteren Oper mit dem Thema: »Die Idylle von Philemon und Baucis« im Zwölfton-System.

Siegfried Wagner hat eine neue Oper beendet, die den Titel »Mahnopfer« trägt.

»Ginevra degli Almieri« heißt ein neues Opernwerk *Ermanno Wolf-Ferraris*, das seiner Vollendung entgegengeht.

Ernst Toch ist mit der Komposition einer Oper »Der Fächer« nach einem Text von *Ferdinand Lion* beschäftigt.

OPERNSPIELPLAN

BRESLAU: Das Opernhaus hat *Jaromir Weinbergers* Oper »Schwanda, der Dudelsackpfeifer« zur alleinigen *deutschen Uraufführung* erworben. — Ferner wird in dieser Spielzeit bei einer Festaufführung von *Beethovens 9. Sinfonie* der *Schlußsatz* nach der Idee und in der Inszenierung von *Herbert Graf* mit Massen-Gesangs- und Bewegungschören zur *szenischen Uraufführung* gelangen.

DRESDEN: *Schubert-Feier* der *Sächsischen Staatstheater*. Der Erinnerung an den *100. Todestag* von *Franz Schubert* wird noch in *diesem Herbst* ein *Opern- und Tanzabend* und *ein Sinfoniekonzert* gewidmet sein. Von Schuberts dramatischen Werken wurde die Spieloper »Die Weiberverschwörung« (»Der häusliche Krieg«) in der Bearbeitung von Rolf Lauckner, Fritz Busch und D. T. Tovey gewählt, die in Verbindung mit Ballettszenen zu *Schuberts Tanzmusik* ihre *Dresdner Erstaufführung* erleben wird. In dem Sinfoniekonzert wird Schuberts selten aufgeführtes »Stabat mater« für Soli, gemischten Chor und Orchester unter *Fritz Busch* zu Gehör gebracht werden, ferner die h-moll-Sinfonie (Unvollendete) und die Rosamunden-Ouvertüre. Die große C-dur-Sinfonie, die im letzten Sinfoniekonzert gespielt wird, bildet dann den Abschluß der Gedenkfeier.

HAMBURG: Das *Stadttheater* bereitet für die diesjährige Spielzeit u. a. vor als *Uraufführung* Pizzettis »Debora und Jael«, als Erstaufführung »Die ägyptische Helena« von Richard Strauß; als Neuinszenierung ist »Lucia von Lammermoor« vorgesehen.

HANNOVER: Die *Städtischen Bühnen* haben für 1928/29 in der Oper folgende Erstaufführungen geplant: »Menandra« von Hugo Kaun (in neuer Fassung), »Sly« von Wolf-Ferrari, »Die ägyptische Helena« von Richard Strauß, »Der Protagonist« und »Der Zar läßt sich photographieren« von Kurt Weill, »Don Carlos« von Verdi und »Madonna Imperia« von Alfano.

KÖNIGSBERG: *Strawinskijs* »Les Noces« (russische Bauernhochzeit) Pantomime mit Gesang, wurde vom *Opernhaus* zur *deutschen szenischen Uraufführung* erworben.

LEIPZIG: In der Spielzeit 1928/29 gelangen zur *Uraufführung*: »Die baskische Venus« von *Hermann Hans Wetzler*, ferner das neueste Bühnenwerk von *Eugen d'Albert* »Die schwarze Orchidee«. Es werden neuinszeniert u. a. wieder aufgenommen: »Don Juan« von *Mozart*, »Djamileh« von *Bizet* (in neuer Übersetzung von Alfred Simon) und »Lucia von Lammermoor« von *Donizetti* (in neuer Bearbeitung von Max Ettinger). — Weiterhin sind in Aussicht genommen an *Neuheiten*: »Die ägyptische Helena« von *Richard Strauß*, *Franz Schrekers* neueste Oper »Der singende Teufel«, die neuen drei Einakter von *Křenek:* »Der Diktator«, »Das geheime Königreich«, »Schwergewicht« und *Kurt Weills* »Protagonist«.

PARIS: Das *Comité des fêtes civiles* veranstaltet im November dieses Jahres im *Trocadero* eine *Schubert-Feier*, bei der Schuberts Oper »Die Freunde von Salamanca«, musikalisch neu bearbeitet von *Bernhard Paumgartner*, mit einem neuen Textbuch von *O. E. Deutsch* und *H. Engelbrecht* zur Aufführung kommen wird.

VERONA: Die *Freilichtoper in der Arena* hatte auch in diesem Jahr wieder große Erfolge zu verzeichnen. Vor 25000 Zuschauern ging Puccinis »Turandot« in Szene, ein Werk, das sich für diesen Zweck besonders eignet.

VIAREGGIO (bei Florenz): Hier wurde eine *Strandbühne* eingerichtet, die mit Verdis »Aïda« unter Leitung von *Pietro Mascagni* eröffnet wurde.

WARSCHAU: Die kommende Opernsaison bringt folgende Neuheiten bzw. Neueinstudierungen: Die *Uraufführung* der neuen historischen Oper »Königin Jadwiga« (Prolog und 4 Akte) von *Tadeusz Joteyko*; die polnische *Erstaufführung* der zweiaktigen Oper »Mozart und Salieri« von *Rimskij-Korssakoff* nebst dem chinesischen Ballet »Siang-Sin« des Franzosen *B. Hue*; »Die Perlenfischer« von Bizet; Wagners »Götterdämmerung«; Moniuszkos Oper »Halka« in vollkommener *Neuinszenierung*; zur 100jährigen Boguslawski-

Gedenkfeier, dessen klassisches Volksstück »Krakauer und Goralen« mit der Musik von Karpinski; »Medusa« von Rozycki; Mozarts »Hochzeit des Figaro«; Puccinis »Turandot«; das vieraktige Ballett »Liebe« von F. Morawski.

WIEN: Für nächstes Frühjahr wird von der *Opéra Paris* ein Gastspiel geplant, das am 15. Mai beginnen und drei Wochen dauern soll. Auch das Ballett der Pariser Oper wird nach Wien kommen und voraussichtlich Beethovens »Prometheus« in einer Neueinstudierung, sowie ein neues Ballett von *Paul Dukas* zur Aufführung bringen.

KONZERTE

BOCHUM: Die musikalischen Veranstaltungen des Städtischen Orchesters unter Leitung von *Leopold Reichwein* umfassen neun Sinfonie-, drei Chor- und acht Kammerkonzerte sowie zwei Festkonzerte. Die Programme verheißen u. a.: Beethoven: Sinfonien Nr. 1, 4, 5, 8, 9; Günther Raphael: Thema, Variationen und Rondo; Hindemith: Konzert für Viola mit Begleitung des Orchesters; Rudolf Kattnigg: Sinfonie Nr. 2 g-moll (Uraufführung); Schubert: Große Messe in Es-dur; Hugo Wolf: Penthesilea, Sinfonische Dichtung; Pfitzner: Klavierkonzert; Bruckner: Sinfonie Nr. 2; Arnold Winternitz: »Die Nachtigall«, Melodram mit Orchester; Gerhard v. Keußler: »In jungen Tagen« (Oratorium); Szostakowicz: Sinfonie f-moll; Toch: Phantastische Nachtmusik; Bach: Matthäus-Passion; Franz Schmidt: Sinfonie Nr. 3.

EISENACH: *Henri Marteaus* »Saul«, dramatische Szene für großes Orchester, Bariton- und Sopransolo op. 21, nach Lamartines 18. Meditation poetique (deutsch von Joachim Bergfeld), gelangt im Januar 1929 durch *Walter Armbrust* im Rahmen der städt. Sinfoniekonzerte zur *Uraufführung*.

FLENSBURG: *Kurt Barth* führt im kommenden Winter in den städtischen Konzerten u. a. folgende Werke hier als Neuheiten auf: Korngold: »Viel Lärm um nichts«; Lendvai: Archaische Tänze; v. Reznicek: Tanzsinfonie; Georg Schumann: Händel-Variationen; Sekles: Gesichte; Strawinskij: Pulcinella-Suite. Außerdem veranstaltet Barth einen Joseph Haas-Abend, einen österreichischen Komponistenabend mit Werken von Marx, Prohaska, Franz Schmidt, und einen neuzeitlichen russischen Abend mit Werken von Strawinskij, Szostakowicz und Rachmaninoff.

FONTAINEBLEAU: Am *Conservatoire américain*, das in seinen Abteilungen Musik und Bildende Künste gegenwärtig 300 Studierende besuchen, wurde ein *Honegger-Festkonzert* veranstaltet.

HALLE: Aus den Programmen der acht städtischen Sinfoniekonzerte des Stadttheaterorchesters unter Leitung von *Erich Band* seien erwähnt: Sinfonien von Beethoven Nr. 7), Haydn, Robert Schumann (C-dur), Mozart, Schubert, Werke von Händel, Brahms (Erstaufführung der A-dur-Serenade), Chopin, Hindemith, Mussorgskij, Schönberg, Berlioz — Erstaufführungen der 4. Sinfonie von Ambrosius, der 2. Sinfonie von Wetz, der e-moll-Sinfonie von Sibelius, der 10. Sinfonie von Mahler.

LEIPZIG: Die *Gewandhaus-Direktion* hat für die kommende Saison eine Reihe namhafter Dirigenten verpflichtet. *Bruno Walter* wird die überwiegende Mehrheit der insgesamt zwanzig Konzerte leiten, *Fritz Busch* drei, *Karl Straube* zwei (Chorkonzerte), *Karl Schuricht* zwei, *Hans Pfitzner*, *Gustav Brecher*, *Clemens Krauß* je einen Abend übernehmen. Außerdem wird *Furtwängler* als Leiter eines vom Rate der Stadt und der Gewandhauskonzertdirektion veranstalteten Konzertes zum Besten des Nikisch-Denkmales wieder im Gewandhause erscheinen.

PITTSFIELD (Mass.): Das diesjährige, von Frau *E. S. Coolidge* veranstaltete *Kammermusikfest* vom 19. bis 21. September brachte wieder ein interessantes Programm; es kamen u. a. zu Gehör: Sonate in a-moll für Violine und Klavier von David Stanley Smith; Sonata a Tre von Malipiero; Spanische Volkslieder in Bearbeitungen von Benedito, Ingenza, De Falla und Huarte; Drittes Quartett von Frank Bridge; Quintett von Martinu.

* * *

Das *Groß-Russische Nationalorchester* W.H.B. unter Leitung von *Alexander Michailowskij* und des Chorleiters *Alexeij Dubatoff* unternimmt diesen Herbst eine Tournee in Süddeutschland und Österreich. Unter anderem sind Konzerte in Nürnberg, München, Stuttgart, Wien, Salzburg und Innsbruck vorgesehen. Außerdem wurde das Orchester nach der Schweiz, Italien und Spanien verpflichtet.

TAGESCHRONIK

Von der *diesjährigen Reichsschulmusikwoche* in *München*, die vom *15.—20. Oktober* vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht

in Gemeinschaft mit der Bayerischen Staatsregierung und der Stadt München veranstaltet wird, liegt nunmehr das ausführliche Programm vor. Geheimrat Professor Dr. *Georg Kerschensteiner* wird über »Das musikalische Kulturgut im Bildungsprozeß« sprechen, Professor *Alois Fischer* über »Kunst und Methodik«. Die Referate von Professor *Markus Koch*, Oberstudienrat *Simon Breu*, Studienrat *Walter Kühn*, Regierungsrat *Richard Wicke* befassen sich mit schulmusikalischen Fragen. Über neue Strömungen auf dem Gebiet der Schulmusik in Österreich wird Professor *Josef Wenzl* (Wien) referieren. Professor Dr. *Georg Schünemann* spricht über »Ursprung und Bedeutung der Solmisationen«, während Professor Dr. *Hans Joachim Moser* das Thema »Die musikalische Jugendbewegung« gewählt hat. Von den Vorträgen der schaffenden Tonkünstler interessieren besonders die von Professor *Joseph Haas* über »Schule und Kirchenmusik«, von Professor *Hans Pfitzner* über »Schaffen und Bilden« und von Professor *v. Waltershausen* über »Schule und Oper«. Am 17. Oktober wird ein Besuch der Städtischen Singschule in Augsburg stattfinden. Praktische Vorführungen mannigfacher Art sowie eine Reihe von Abendveranstaltungen (u. a. Aufführung der Oper »Palestrina« von Pfitzner unter Leitung des Komponisten) sind vorgesehen. — Anmeldungen sind bis zum 5. Oktober an die Konzertdirektion Otto Bauer, München, Wurzenerstr. 16, zu richten.

In den Tagen vom *1. bis 6. Oktober* findet in *Darmstadt* die *25. Jubiläumstagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V.* statt. Das Programm umfaßt zwei Kammermusikkonzerte, in denen neue Werke von Arnold Ebel (Berlin), Hubert Anderach (München), Stefan Frenkel, Max v. Schillings u. a. aufgeführt werden. Weiter sind zwei Orchesterkonzerte im Landestheater vorgesehen, die Uraufführungen von Siegfried Burgstaller (Berlin), Robert Heger (Wien) und Hermann Heiß (Darmstadt) bringen. Weiter findet eine *Uraufführung* der Oper »Die schwarze Kammer« von Ernst Roters statt, ein Oratoriumskonzert in der Paulskirche und drei Chorkantaten von Arnold Mendelssohn (Darmstadt) und ein Chorwerk von Reznicek.

Auf Grund des großen Erfolgs der Internationalen Festversammlung des *Welt-Musik- und Sangesbundes* hat die Bundeshauptleitung einstimmig beschlossen, Ende Juni 1930 aus Anlaß des 10jährigen Bestehens des Bundes den *Ersten Internationalen Kongreß des Welt-Musik- und Sangesbundes* für die Musiker, Sänger und Musikfreunde der ganzen musikalischen Welt in *Wien* als Gründungsstätte des musikalischen Weltbundes zu veranstalten.

In *Köln* findet vom *1. bis 4. Oktober* ein *Kongreß des Allgemeinen Cäcilien-Vereins* für Deutschland, Österreich und die Schweiz statt.

In Innsbruck sollen von 1929 ab von der Stadt *Sommerfestspiele* veranstaltet werden. Für nächstes Jahr ist als Festwerk *Emil Petschnigs* tirolische Festoper »Die verheißene Zeit« in Aussicht genommen.

Diesen Sommer bereiste der isländische Dirigent und Komponist *Jón Leifs* das nördliche Island zu Pferd, um phonographische Aufnahmen isländischer Volkslieder für das *Phonogrammarchiv der staatl. akadem. Hochschule für Musik in Berlin* zu machen. Die Reise wurde von der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft und vom isländischen Kulturrat finanziert.

In *Upsala* hat Dr. *Maxton* (Osnabrück) ein großes dreiaktiges, *weltlich-geistliches Werk entdeckt*, das er auf Grund genauer Untersuchung *Dietrich Buxtehude* zuschreibt. Der Gegenstand des Werkes ist das Jüngste Gericht.

Die Stadtverwaltung *Mecheln* will an einem in der Steenstraat gelegenen alten Hause, das als Wohnhaus der Großeltern *Beethovens* nachgewiesen ist, eine *Gedenktafel* anbringen lassen. Die Enthüllung soll noch in diesem Jahr stattfinden.

In der *Walhalla zu Regensburg* wird am 19. November, dem 100. Todestage *Franz Schuberts*, eine *Büste* des Meisters enthüllt werden, eine Schöpfung von Professor *Weckbecker*.

Ein dänischer Wagner-Verehrer und Freund Bayreuths, *Bartsch* (Kopenhagen), hat dem *Wagner-Museum* in *Bayreuth* seine gesamten wertvollen *Wagner-Erinnerungen* und *ein Drittel seines Vermögens Bayreuth* vermacht.

Der vom Oberbürgermeister der Stadt *Essen* mit Unterstützung einiger Kunstfreunde ausgesetzte *Kompositionspreis von 3000 Mark für das wertvollste im Ruhrgebiet geschaffene musikalische Werk* ist jetzt zum ersten Male verteilt und der »Tanzsinfonie« op. 8 von *Emil Peeters* zuerkannt worden.

»Musik und Kirche«. Unter diesem Titel wird eine großangelegte *Kirchenmusik-Zeitschrift ab Dezember 1928* achtmal jährlich mit vier größeren Notenbeilagen erscheinen. Herausgeber: Dr. Christhard Mahrenholz (Göttingen), Prof. Wolfgang Reimann (Berlin), Dr. Johannes Wolgast (Leipzig). Der Plan geht im

wesentlichen auf Anregung der Herren Prof. H. J. Moser, Prof. D. Dr. K. Straube und des Bärenreiter-Verlages zu Kassel zurück.

Eine Feuersbrunst hat den großen *Pleyel-Saal in Paris* im Innern zerstört. Der amerikanische Professor des Klavierspiels *M. Olivier Dalton* fand dabei den Tod. Man hofft, den Konzertsaal bis zu Beginn der Spielzeit wieder herzustellen.

Leopold Premyslav ist als 1. Konzertmeister ans *Opernhaus Königsberg* (Pr.) berufen worden. — *Jens Keith* (Essen) wurde von der *Berliner Staatsoper* als Solotänzer verpflichtet.

Die künstlerische Leitung des von der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* eingerichteten *Filmmusik-Studios* hat *Max v. Schillings* übernommen. Der Filmmusik-Studio befindet sich in den Räumen der Genossenschaft, Berlin, Wilhelmstraße 57/58.

AUS DEM VERLAG

Neue französische Bücher über Schubert: Bei *Emile Paul, Paris*, ist ein französisches Schubert-Buch erschienen: *Robert Pitrou*, der Germanist der Universität Bordeaux schrieb »Franz Schubert, vie intime«. Im Schubert-Jahr veröffentlicht auch *Paul Landormy* in der Sammlung »Vie des hommes illustres« (Gallimard) eine Schubert-Studie: »Vie de Schubert«.

Ernst Bisping, Münster i. W., hat die kurze Zeit im Verlag *Bauermann*, Leipzig, gewesene »Neue Violinschule« von *Erwin Maurer* erworben. Erwin Maurer ist ein Schüler Küchlers und leitet eine Geigerschule in Basel.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Otto Marienhagen*, das langjährige Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters, ist gestorben. 36 Jahre hat er dieser Kapelle als erster Geiger angehört und war seit 1911 gleichzeitig als zweiter Kapellmeister im Orchester tätig.

KASSEL: Eines der bewährtesten Mitglieder der Kasseler Staatsoper, die Koloratursopranistin *Therese v. Lemheny* ist im Alter von 34 Jahren einem Gehirnschlag erlegen.

LEUKERBAD (Wallis): Hier verschied im 77. Lebensjahr der frühere Bonner städtische Musikdirektor Professor *Hugo Grüters*, der sich um die Entwicklung des rheinischen Musiklebens der letzten Jahrzehnte besonders verdient gemacht hat.

MAILAND: Am 11. Juni starb der Kapelldirektor des Doms *Salvatore Galloppi*. Geboren 1853 in Gallarate (Lombardei), hatte er nach Absolvierung des Mailander Konservatoriums zuerst als Kapellmeister an der Kirche San Carlo Borromeo gewirkt. 1892 wurde er Stellvertreter, später erster Direktor der Domkapelle.

MÜNCHEN: Im 60. Lebensjahr ist der Heldentenor *Ejnar Forchhammer* gestorben. Von 1896 bis 1902 gehörte er der Dresdener Hofoper an, bis 1912 der Frankfurter Oper, von dort ging er nach Wiesbaden und lebte seit etwa zwei Jahren als Gesangslehrer in München. Seine Bedeutung lag in der dramatischen Gestaltungskraft; vor allem als Wagner-Sänger hat er sich einen Namen gemacht.

ROM: Das italienische Theater- und Musikleben hat eine seiner durch Intelligenz und Talent führenden Persönlichkeiten verloren. *Emma Carelli* ist bei Montefiascone auf der Rückreise von Deutschland, wo sie moderne Inszenierungsprobleme studiert hatte, das Opfer eines Automobilunglücks geworden. Geboren 1869, war sie seit 1887 einer der hervorragendsten dramatischen Soprane Italiens. Seit dem Abend, an dem sie 1898 im Teatro Costanzi die Iris von Mascagni kreierte, war sie berühmt. Ihre ganze Anlage und Neigung wiesen sie aber auf Theaterleitung und Regie hin. Sie heiratete den Impresario Walter Mocchi und leitete mit ihm als Pächterin 1903 bis 1926 das Teatro Costanzi in Rom. Als dieses 1927 Staatsoper wurde, bewarb sie sich um die Leitung, doch wollte Mussolini keinen weiblichen Intendanten. Das Ehepaar Carelli-Mocchi beherrschte zwanzig Jahre lang auch das südamerikanische Musikleben besonders durch Pachtung des Teatro Colon in Buenos Aires. Emma Carelli war überdies die einzige, die den Mut hatte zu erkennen und auszusprechen, wie veraltet alles Szenische auf der italienischen Opernbühne ist. Das bewiesen auch ihre Studienreisen nach Deutschland, von deren letzter sie nicht mehr lebend zurückkehren sollte. *M. C.*

WIEN: Im Alter von 72 Jahren starb der Musikhistoriker Regierungsrat Professor Dr. *Max Dietz*. Von seinen Werken sei hier nur seine »Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium« erwähnt. Dietz entfaltete auch eine rege Tätigkeit als Musikreferent und hat sich ferner als Herausgeber alter musikalischer Werke sowie durch seine Vortragszyklen einen Namen gemacht.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Herrmann, Hugo (Reutlingen): op. 32 Sinfonie noch ungedruckt.
Laccetti, G.: Carnasciali. Fantasia. Ricordi, Milano.
Respighi, Ottorino: Trittico Botticelliano. Ricordi, Milano.
—: Gli uccelli. Suite. Ders. Verl.
Schubert, Franz: op. 34 Ouvertüre f. Klav. 4h. Zum erstenmal f. Orch. bearb. v. Edgar Stillman-Kelley. O. Ditson, Neuyork u. Boston. (Stahl, Berlin.)
Strawinskij, Igor: Apollon-Musagète. Ballett en 2 tableaux. Cranz, Leipzig.

b) Kammermusik

Beck, Conrad: Sonatine p. Flûte et V.; Sonatine p. 2 V.; Sonatine p. Vc. et Piano; Trio p. V., Alto et Vc. La Sirène music., Paris.
Cartan, Jean: Quatuor à cordes. La Sirène music., Paris.
Chemin-Petit, Hans (Berlin-Lichterfelde): II. Streichquartett (g) noch ungedruckt.
Clark, Rebecca: Trio (aton.) f. Piano, V. and Vc. Hawkes & Son, London.
Harsányi, Tibor: Quatuor à cordes. La Sirène music., Paris.
Naef, Paul: op. 5 Petite Suite p. V. et Piano. Reissbrodt, Zürich.
Nin, Joaquin: Au jardin de Lindaraja. Dialogue p. Piano et Viol. Eschig, Paris.
Pembaur, Jos. d. J.: Sonate f. Pfte. u. V. Halbreiter, München.
Sauguet, Henri: Sonatine p. Flûte et Piano. Rouart, Lerolle et Cie., Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bentzon, Jörgen: op. 16 Drei expressive Skizzen f. V. u. Vc. Hansen, Kopenhagen u. Leipzig.
Branga, N.: Douze petites pièces p. le Violon av. accomp. de Piano. Durand, Paris.
Busser, Henri: Catalane sur des airs populaires p. Alto av. accomp. d'orch. Lemoine, Paris.
—: Etude de concert p. Trombone ténor av. accompag. de Piano. Evette, Paris.
Chavanne, A. H.: 25 études caractéristiques p. Cornet à pistons. Leduc, Paris.
Commette, Edouard: Toccata p. Piano. Durand, Paris.
Dupuis, Albert: Impressions champêtres. Suite p. Piano. Cranz, Leipzig.
Franke, Hellmuth: op. 32 Sonate f. Pfte. Kahnt Leipzig.
Ivimey, J. W.: op. 12 Abélard et Héloise. Suite p. Piano. Augener, London.
Kallab, Margarete (Brünn): Sieben rhythmische Tänze u. Tanzimprovisationen f. Pfte. noch ungedruckt.
Ketten, H.: 3e Ballade p. Piano. Lemoine, Paris.
Kowalsky, Alfred: Quatre tableaux p. Vcelle et Piano. Senart, Paris.
Lanquetuit, M.: Toccata p. grand Orgue. Leduc, Paris.
Lopatnikoff, Nikolai: Sonatine f. Pfte. Russ. Musik-Verl., Berlin.
Milhaud, Darius: Enfantines p. Piano à 4 ms. La Sirène music., Paris.
Müller, Siegfrid W.: op. 22 Variationen u. Rondo üb. ein Thema v. J. Haydn f. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Philipp, J.: Etudes de travail et de concert choisies et revues p. Piano. Belaieff, Leipzig.
Ropartz, J. Guy: Romanza et Scherzino p. Viol. et Orch. Durand, Paris.
Sauguet, Henri: Sonate p. Piano. Rouart, Lerolle et Cie., Paris.
Scott, Cyrill: Miniatures f. Piano. Schott, Mainz.
Smith, Ethel: Concerto f. V., Horn (or Vc. or Vla) and orch. Curwen, London.
Stimmer, Karl Jos.: op. 7 Drei Klavierstücke. Doblinger, Wien.
Striegler, Joh.: Orchesterstudien f. Viol. Heft 13/14. Merseburger, Leipzig.
Williams, R. Vaughan: Concerto academico f. Viol. u. Streichorch. Oxford Univers. Press.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Bordèse, Luigi: Fleurs des champs, opéra comique en 1 acte. Lemoine, Paris.
Herrmann, Hugo: op. 43 Gazellenhorn. Kammeroper in 1 Akt. Univers.-Edit., Wien.
Legouix, J. E.: La fée aux genêts, opéra comique en 1 acte. Lemoine, Paris.
Lorentz, Alfred: Schneider Fips. Spieloper in 1 Akt. Hochstein, Heidelberg.
Poise, P.: La dame de compagnie — La reine d'une heure. Opéras comiques en 1 acte. Lemoine, Paris.
Strauß, Rich.: op. 75 Die ägyptische Helena. Fürstner, Berlin.

Verdi, G.: Macbeth. Oper mit dtsch. Text von G. Göhler. Ricordi, Milano.
Wilckens, Friedr.: Die Rache des verhöhnten Liebhabers. Lustspieloper in 2 Akt. Schott, Mainz.

b) Sonstige Gesangsmusik

Baudemont, E.: Quatre mélodies sur des poèmes d'A. Augellier. — Chants du nord, poésies de Ch. Lamy p. une voix et Piano. Lemoine, Paris.
Blau, Bernhard: op. 21 Sieben Gesänge nach Dichtungen v. St. George f. Ges. m. Pfte.; op. 22 Fünf Lieder nach Dichtungen v. W. Heymann f. dsgl.; op. 23 Sechs Lieder f. dsgl. Ries & Erler, Berlin.
Chemin-Petit, Hans (Berlin-Lichterfelde): Zwei Madrigale (In der Nacht und Marienlied von Eichendorff) f. 3st. Knabenchor mit Solis noch ungedruckt.
Gambke, Fritz: Vom Tage. Ein Zyklus v. 9 Gesängen f. Männerchor. Hochstein, Heidelberg.
Gerstberger, K.: op. 12 Kammerkantate f. 2 Sopr., 2 Flöt. (V.) und Klarin. (Br.). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Hindemith, Paul: op. 45 Nr. 2 Acht Kanons f. 2 Singst. m. Instr. Schott, Mainz.
Lang, Hans: op. 8 Zwei Goethe-Lieder aus Faust I f. Männerchor. Hochstein, Heidelberg.
Laparra, Raoul: Pastels. Poèmes de Paul Verlaine. Gallet, Paris.
Letorey, Omer: L'été, chœur p. voix mixtes et soli av. accomp. de Piano. Lemoine, Paris.
Lichey, Reinhold: op. 57 Zwei Gesänge f. gem. Chor a capp.; op. 58 Zwei 4stge. gem. Chöre. Merseburger, Leipzig.
Mauke, Wilhelm: op. 83 Drei Gedichte von Franziska Hager in Tönen. Hieber, München.
Mendelssohn, Arnold: Choralbuch z. Deutschen evangelischen Gesangbuch. Warneck, Berlin.
Mengelberg, Rud.: op. 12 Requiem f. Bar. od. Alt mit Orch. od. Pfte. Rózsavölgyi, Budapest.
Mihalovici, Marcel: Chansons et jeux p. une voix et Piano. La Sirène music., Paris.
Moldenhauer, Walther: op. 34 Drei Männerchöre. Hochstein, Heidelberg.
Myers, Richard: Quatre mélodies sur des vers de Boileau, Gérardy, Beerbloch, Moreas p. une voix et Piano. Senart, Paris.
Petersen-Vietor, Helene M.: op. 14 Von Gott kommt mir ein Freudenlicht. 50 schlichte geistl. Lieder f. Ges. m. Pfte. Haake, Bremen.
Pfirstinger, Felix: Weihnachtsoratorium. Pfirstinger, Zürich.
Philipp, Franz: op. 15 Unserer lieben Frau. Eine Folge von a cappella-Chören f. gem. Chor. Volks-Ver.-Verl., M.-Gladbach.
Pillois, Jacques: Six proses lyriques tirées du Livre pour toi de Marg. Burnat-Provins p. une voix et Piano. Durand, Paris.
Runkel, O.: Lasset uns singen, tanzen u. springen. Deutsche Kinder-, Spiel- und Tanzlieder aus dem Volksmund gesammelt. Merseburger, Leipzig.
Schoeck, Othmar: op. 40 Lebendig begraben. 14 Gesänge nach der gleichnam. Gedichtfolge von Gottfr. Keller f. Singst. mit Orch. (Pfte.). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schröck, Hans: Lieder und Gesänge f. Ges. mit Pfte. Halbreiter, München.
Siegl, Otto: Matthias Claudius-Gesänge f. mehrst. gem. Chor. Böhm & Sohn, Augsburg.
Singery, Gaston: Tu es Petrus p. chœur, orch. à cordes et 2 org. Senart, Paris.
Strauß, Richard: op. 76 Die Tageszeiten o. J. v. Eichendorff. Ein Liederzyklus f. Männerchor m. Orch. Leuckart, Leipzig.
Thomas, Kurt: Einige geistl. u. weltliche Kanons zum Singen. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Weiß, Sigmund: op. 9 Visionen. Zyklus f. Ges. m. Pfte. Edit. Vienna, Wien.
Wetchy, Othmar: Vier Lieder f. mittl. Singst. m. Pfte. Doblinger, Wien.

III. BÜCHER

Bericht über die 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg in Sa. (212 S. gr. 8⁰). Bärenreiter-Verl., Kassel.
Galston, Gottfried: Studienbuch. 2., verm. Aufl. Halbreiter, München.
The Grammophone Review. Whitaker, London.
Großmann, Max: Der dreißigjährige Geigenkrieg 1898—1928. Zur Geschichte des Geigenbaues der letzten 30 Jahre. Parrhysius, Berlin.
Hille, Joh. W. L.: Klavierspiel u. Klavierüben. Stefanski, Hamburg.
Matzke, Hermann: Musik und Technik. Quader-Druckerei, Breslau.
Pozzoli, E.: Il libro dei compiti per la scuola di teoria e solfeggio. Ricordi, Milano.
Unger, Hermann: Musikgeschichte in Selbstzeugnissen. Piper, München.
Westphal, Kurt: Die moderne Musik. Teubner, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

AUFFÜHRUNGSPRAXIS BACHSCHER CHORWERKE

VON

LUDWIG LANDSHOFF-BERLIN

Vortrag, gehalten am 28. Mai 1927 in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft beim 15. Deutschen Bachfest in München.

In unserem geistigen Leben nimmt die Beschäftigung mit alter bildender Kunst und Dichtung einen großen Raum ein. In zahlreichen Neuausgaben liegen die poetischen Werke vergangener Jahrhunderte vor, und durch die dauernde Arbeit an der Vervollständigung unserer öffentlichen Sammlungen und die fortgeschrittene Reproduktionstechnik sind die Meisterwerke der alten bildenden Kunst jedermann zugänglich geworden. Mit der zunehmenden Popularisierung, der erhöhten Schätzung alter Kunst wuchs die gefühlte Verpflichtung, die Meisterwerke der Vorzeit möglichst unverfälscht wirken zu lassen. Von berufenen Kennern werden die Texte der alten literarischen Werke aller Völker nach den Originaldrucken oder -Handschriften sorgfältig redigiert, Gemälde, Plastiken und Architekturen von fremden Zutaten späterer Zeiten befreit und gereinigt. Bedeutenderen Schwierigkeiten begegnet die Erneuerung alter Musik. Zwar hat in den letzten 75 Jahren auch die Musikwissenschaft emsige Schatzgräberarbeit geleistet und vornehmlich in den Gesamtausgaben alter Meister sowie in den Denkmälern deutscher, österreichischer und niederländischer Tonkunst ein reiches Material zutage gefördert. Aber damit ist nur der *eine* Teil der Aufgabe erfüllt. Diese Schätze müssen, wenn ihre Kenntnis einem breiteren Publikum vermittelt werden soll, erst zu klingendem Leben erweckt werden. Und hier stehen wir einem gewaltigen, heute in seinem Umfang wohl erkannten, aber noch zu einem guten Teil der Lösung harrenden Problem gegenüber. Denn die alten Musikwerke setzen einen anderen als den derzeitigen Aufführungsapparat voraus und verlangen eine in mancher Hinsicht von der heutigen abweichende Vortragsweise. Sie sind zudem in apokrypher Gestalt überliefert, bedürfen daher für die Darstellung der Ergänzung. Der Generalbaß ist für die Orgel oder ein anderes Tasteninstrument auszusetzen, die Vortragsanweisungen sind zu vervollständigen oder umzuschreiben, da die alten Partituren keine oder nur wenige Vorschriften für die Bewegungen des Tempos und der Dynamik enthalten, von den vorhandenen aber manche im Laufe der Zeit eine andere Bedeutung bekommen haben. Nicht selten fehlen ferner Angaben für die Besetzung einzelner Instrumente, für die Ausführung der Phrasierung und Artikulation. Das naiv zugreifende 19. Jahrhundert glaubte mit diesen Fragen am ehesten fertig zu werden und den alten Werken die beste Wirkung zu sichern, wenn es sie, so gut es eben gehen

wollte, dem modernen Aufführungsapparat anpaßte und sich hinsichtlich des rechten Vortrages auf das intuitive Erfassen des begeisterten Interpreten verließ. Hier wurde erst in den letzten 30 Jahren Wandel geschaffen und auch für die alte Musik immer dringlicher die Forderung nach möglichst originalgetreuer Wiedergabe erhoben. Manches ist inzwischen durch die Bemühungen von Chrysander, Kretzschmar, Seiffert, Schneider, Schering, Straube und nicht zuletzt durch die Tätigkeit der Neuen Bachgesellschaft geschehen. Diesen Männern haben wir es zu danken, wenn die modernisierenden Bearbeitungen von Robert Franz und Wolfram verschwunden sind, wenn Aufführungen Bachscher Chor- und Orchesterwerke ohne ausgesetzten Continuo in Deutschland kaum noch vorkommen und die im 19. Jahrhundert für die Musik der Bach-Zeit traditionelle, starre, »objektive« Vortragsweise einer beweglicheren und lebensvolleren gewichen ist. Aber wenn wir ehrlich sein wollen, müssen wir gestehen, daß viele wesentliche Punkte noch der Aufhellung bedürfen, daß selbst die bisherigen Ergebnisse der wissenschaftlichen Bemühungen um die Kenntnis der Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts nur zu einem kleinen Teil in die Tat umgesetzt werden, daß Berufsmusiker und Musikliebhaber noch weit davon entfernt sind, den jeweiligen Stil und Geist eines alten Musikwerkes unmittelbar zu erfassen, wie das heute auf dem Gebiet der Malerei, Plastik und Architektur von jedem Gebildeten erwartet werden kann. »Das wichtigste Bach-Problem ist immer noch die Behandlung seiner Werke. Da tappen wir zum Teil noch im Ungefähren herum, und es ist das stärkste Zeugnis für die Lebenskraft der Bachschen Musik, daß sie auch trotz offenbarer Mißhandlung noch wirkt«, sagt Kretzschmar in seinem 1922 veröffentlichten Bach-Kolleg. Die mir hier zur Verfügung stehende Zeit reicht bei weitem nicht aus, um an alle die Probleme auch nur zu rühren, die dem gewissenhaften Dirigenten Zweifel und Kopfzerbrechen verursachen, wenn er darangeht, ein Chorwerk Bachs für die Aufführung einzurichten. Ich greife daher nur eine einzige Frage heraus, die mir die vordringlichste zu sein scheint und mit deren Beantwortung und Lösung eine große Reihe der Hemmungen in Wegfall kommen, denen wir bei der Wiedergabe eines Bachschen Chorwerkes ausgesetzt sind. Es ist das die Frage nach der Besetzungs*stärke* von Chor und Orchester.

Die Wiederaufnahme der Chorwerke Bachs im 19. Jahrhundert fällt in die Zeit der Romantik. Der damals zur Verfügung stehende Aufführungsapparat bestand in dem Orchester der Wiener Klassiker und in den Chören der überall aufblühenden Singakademien und Oratorienvereine, die bis dahin ihre vornehmste Aufgabe in der Aufführung Händelscher und Haydnscher Chorwerke gesehen hatten. Während Händel seinen Messias noch mit 35, allerdings wohlgeschulten Berufssängern aufgeführt hatte, setzten nun die Chorvereine immer mehr ihren Stolz darein, nach dem Muster der pompösen Londoner Händel-Feste vom Ende des 18. Jahrhunderts eine möglichst große Sängerschar aufzu-

bieten. Dadurch geriet das begleitende Orchester allzu sehr ins Hintertreffen. Dieses ungleiche Verhältnis blieb auch bei den ersten Bach-Aufführungen bestehen. Das Orchester wurde zunächst als nebensächlicher Faktor angesehen und behandelt. Die Chöre dominierten durchaus. Die wenigen Sologesänge, die nicht ohne weiteres fortgelassen wurden, nahm das Publikum als altväterische, nicht zu umgehende, aber wenig angenehme Beigabe mit in den Kauf. Rellstab, der maßgebende Musikkritiker des damaligen Berlin, nannte in seiner Besprechung der ersten von Mendelssohn geleiteten Matthäus-Passionsaufführung die Arien »das Vergänglichste an dem Werk« und schlug vor, noch mehr davon zu streichen, z. B. auch die erste Sopranarie. Als im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts die Orchesterpalette immer reicher und bunter wurde, die Zahl der ausführenden Sänger und Instrumentisten immer mehr zunahm, verlangte das an solche Tonquantitäten gewöhnte Ohr auch bei den Bach-Aufführungen nach ähnlicher Prachtentfaltung; Chöre und Orchester wuchsen zu immer größeren Massen an. Mendelssohn hatte den Continuo in den Sologesängen auf dem Flügel, der damals noch den hellen, cembalo-ähnlichen Saitenklang bewahrte, ausgeführt. Dessen Ton erschien allmählich gegenüber dem sich ständig vergrößernden Apparat zu ärmlich, und vom Jahre 1877 ging die Berliner Singakademie dazu über, den Flügel durchwegs durch die Orgel zu ersetzen, womit, wie ihr damaliger Führer Martin Blumner in seiner Geschichte des Instituts schreibt, »selbstverständlich die Wirkung außerordentlich erhöht und verschönt wurde«.
Eine Wendung zum Besseren brachte erst Chrysanders energisches Eingreifen. Er zeigte, daß das Orchester der Alten nicht wie das zu seiner Zeit moderne, mit Melodieträgern und Farbe auftragenden Füllstimmen arbeitet, sondern sich aus selbständigen Stimmen zusammensetzt, die zueinander und zu den Chorstimmen in ebenbürtigem Verhältnis stehen und daher in gleicher Klangstärke zu besetzen sind, daß also zu mehrfach besetzten Streichern Bläser*chöre* gehören. Ferner wies er auf die Teilung des alten Orchesters in konzertierende Spieler und Ripienisten hin, die nur in den Chorsätzen sowie in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen der Arien zusammenwirkten, während beim Eintritt der Solosänger der eine Teil — die Ripienisten — zu pausieren hatte. Darauf, daß Bach und seine Zeit auch mit einer ähnlichen Teilung des Chores rechnen, hat Arnold Schering in den Bach-Jahrbüchern wiederholt aufmerksam gemacht. So sind nach ihm z. B. in dem rondoartigen Schlußchor der Johannes-Passion*) die Zwischensätze, in denen die Bläser pausieren und streckenweise Violinen und Violen allein den Baß übernehmen, ebenso im Gloria des Magnifikat die nur vom Continuo begleiteten Achtel-Triolen zwischen den Akkordsäulen des Orchester- und Chortutti von wenigen konzertierenden Stimmen auszuführen. Feste Grundsätze wurden in den letzten

*) Als Beispiele werden hier vornehmlich Stellen aus *den* Werken herangezogen, die beim 15. Deutschen Bachfest zur Ausführung kamen.

Jahrzehnten für die Aussetzung des Bachschen Continuo und für seine jeweilige Zuteilung an Orgel und Cembalo, Cello, Kontrabaß oder Fagott aufgestellt. Die Mitwirkung der Orgel soll mit wenigen Ausnahmen auf die Chorsätze beschränkt bleiben; bei den Sologesängen hat das Klavier, neuerdings auch das rekonstruierte Cembalo die akkordische Füllung zu übernehmen. Damit ist ungefähr der von Wissenschaftlern und Dirigenten heute vertretene Standpunkt hinsichtlich der Besetzung eines Bachschen Chorwerkes kurz umrissen.

Durch die gleichwertige Besetzung der Orchesterstimmen im Verhältnis zueinander und zu den einzelnen Stimmen des Chores — meist überwiegt dieser bei den großen Aufführungen der Passionen noch immer um ein Bedeutendes — kann eine der wichtigsten Forderungen: die nach deutlicher Darstellung des Stimmengefüges, erfüllt werden. Da man aber um der glänzenderen äußeren Wirkung willen den Massenchor beibehalten hat, so führen die von Chrysander aufgestellten Grundsätze nun bei einer Sängerschar von mehreren hundert Stimmen notwendigerweise zu sehr starker Streicherbesetzung, zu einer mindestens zehnfachen Vertretung der Oboen und einer noch größeren der tonschwächeren Flöten. In guter Qualität werden Bläser dieser Instrumente in solcher Anzahl nur in den Großstädten aufzutreiben sein. Daher schlägt man in kleineren Orten den Ausweg ein, die Oboen durch Klarinetten, die Flöten an wichtigen Stellen durch Piccolo in der höheren Oktave zu verstärken. Ist aber eine genügend große Zahl von Spielern dieser Instrumente vorhanden, so entsteht ein wahrhaft monströser Chor- und Orchesterkörper, der zunächst schon das Verhältnis des materiell sinnlichen Klanges zum geistigen Gehalt des Werkes völlig zugunsten des ersteren verschieben muß. Bei den weit einfacher gehaltenen großen Linien eines Händelschen Oratoriums mag eine solche Besetzung allenfalls noch zu ertragen sein, — schön und notwendig ist ein solch äußerer Aufwand auch bei Händel nicht — bei der Ausführung des so viel dichter gewobenen Netzes der Bachschen Polyphonie jedoch kann ein derart massiger Apparat nur störend und lähmend wirken. Das Bogengeräusch von 40 und mehr Streichern in bewegten Sechzehnteln und in schnellem Tempo deckt jegliche polyphone Stimmführung zu, und das Meckern von 10 Oboen bei raschen figurierten Stellen klingt geradezu grotesk. Die gewaltigen Massen, die unsere großen Chorvereine heute zur Aufführung Bachscher Werke auf das Podium führen, mögen mit ihrer Wucht in den ersten zehn Minuten ein primitives, nur auf klangliches Genießen eingestelltes Publikum wohl zwingend beeindrucken, werden aber mit ihrer Schwerfälligkeit und Starrheit in Tempo und Dynamik selbst den geschulten Hörer bald taub für die Bewegung der inneren Stimmen machen. Diese Starrheit wird leider auch heute noch von vielen Musikern und Laien als ein Charakteristikum der Bachschen Kunst angesehen. Man spricht im Hinblick auf sie von der »Monumentalität« Bachs, die doch gewiß nicht in klanglicher

Quantität zu suchen ist, man hört noch immer die Forderung nach dem »episch abstrakten« Vortrag erheben, den die Werke dieses »großen Subjektivisten«, wie ihn Straube im Vorwort seiner Magnifikat-Einrichtung nennt, verlangen sollen. Das Wesen Bachscher Chormusik jedoch ist von klassischer Ruhe und Monumentalität weit entfernt. Sie atmet vielmehr in jeder Phrase den von Inbrunst und Leidenschaft erfüllten Geist des Barock. In der Kennzeichnung Bachs als eines Meisters des Barock hätte man vor dreißig Jahren noch eine Herabsetzung seiner Kunst gesehen. Inzwischen aber hat sich unsere Kenntnis des über der Beschäftigung mit der Renaissance lange vernachlässigten und mißachteten Barock bedeutend vertieft, und die bildende Kunst, die Dichtung und seit neuester Zeit auch die Musik des 17. Jahrhunderts stehen in hoher Schätzung, sind in gewissem Grade die Mode des Tages. Ja, man begegnet heute vielfach der Anschauung, daß im deutschen, mit gothischen Elementen reich durchsetzten Barock deutscher Geist und deutsches Wesen ihre ureigene Form gefunden haben. Mit einem, den engen Bezirk eines Zeitstils bezeichnenden Schlagwort läßt sich freilich eine Erscheinung wie die Bachs weder umgrenzen noch voll erfassen. Das Werk des Genies ist zeitlos, nicht zeitgebunden. Wohl aber bedient auch es sich der Sprache, der Ausdrucksmittel seiner Zeit, wenn es sie auch für seine besonderen Bedürfnisse umformt und fortbildet, wurzelt auch es tief in ihren Anschauungen und zieht aus ihrem Boden Kraft und Nahrung. Daß z. B. die Symbolik, die in Bachs Werk eine große Rolle spielt, durch den Geist des Barockzeitalters bestimmt und ihr völliges Verstehen in vielen Fällen von der Vertrautheit mit der musikalischen Formel- und Zeichensprache des Barock abhängig ist, hat Schering im letzten Bach-Jahrbuch aufgezeigt. Ebenso bleibt Bachs Vokalmusik, soweit ihr nicht das Bibelwort zugrunde liegt, der dichterischen Sprache seiner Zeit verpflichtet und an sie gebunden. Daher geht es nicht an, in den Texten seiner Chorwerke barocke sprachliche Wendungen und Bilder auszumerzen und durch uns geläufigere zu ersetzen, wie es die Bach-Bearbeiter des 19. Jahrhunderts taten, das allzu zimperlich der in ihrer Inbrunst oft maßlosen Ausdrucksweise des Barock gegenüberstand. Solche Textänderungen schwächen die Wirkung der Musik ab oder heben sie ganz auf; gewisse Figurationen der Singstimmen oder Instrumente, Ausweichungen der Harmonie, Orchestermotive bleiben ohne das charakteristische Wort, das sie hervorrief, unverständlich.

In keiner anderen Zeit hat die Musik in Staat und Kirche, im privaten und öffentlichen Leben eine so dominierende Rolle gespielt, richtunggebend auch auf die Schwesterkünste eingewirkt als im Barock, das den von Instrumenten begleiteten Sologesang »erfand«, den Übergang von den Kirchentonarten zum Dur und Moll vollzog, der Kanon- und Fugenform die letzte Ausbildung gab und endlich den konzertierenden Stil mit seiner hochgradigen Individualisierung der einzelnen Stimmen schuf. Bach hat alles das, was in dieser auf musikalischem Gebiet so fruchtbaren und bedeutenden Epoche die Geister in

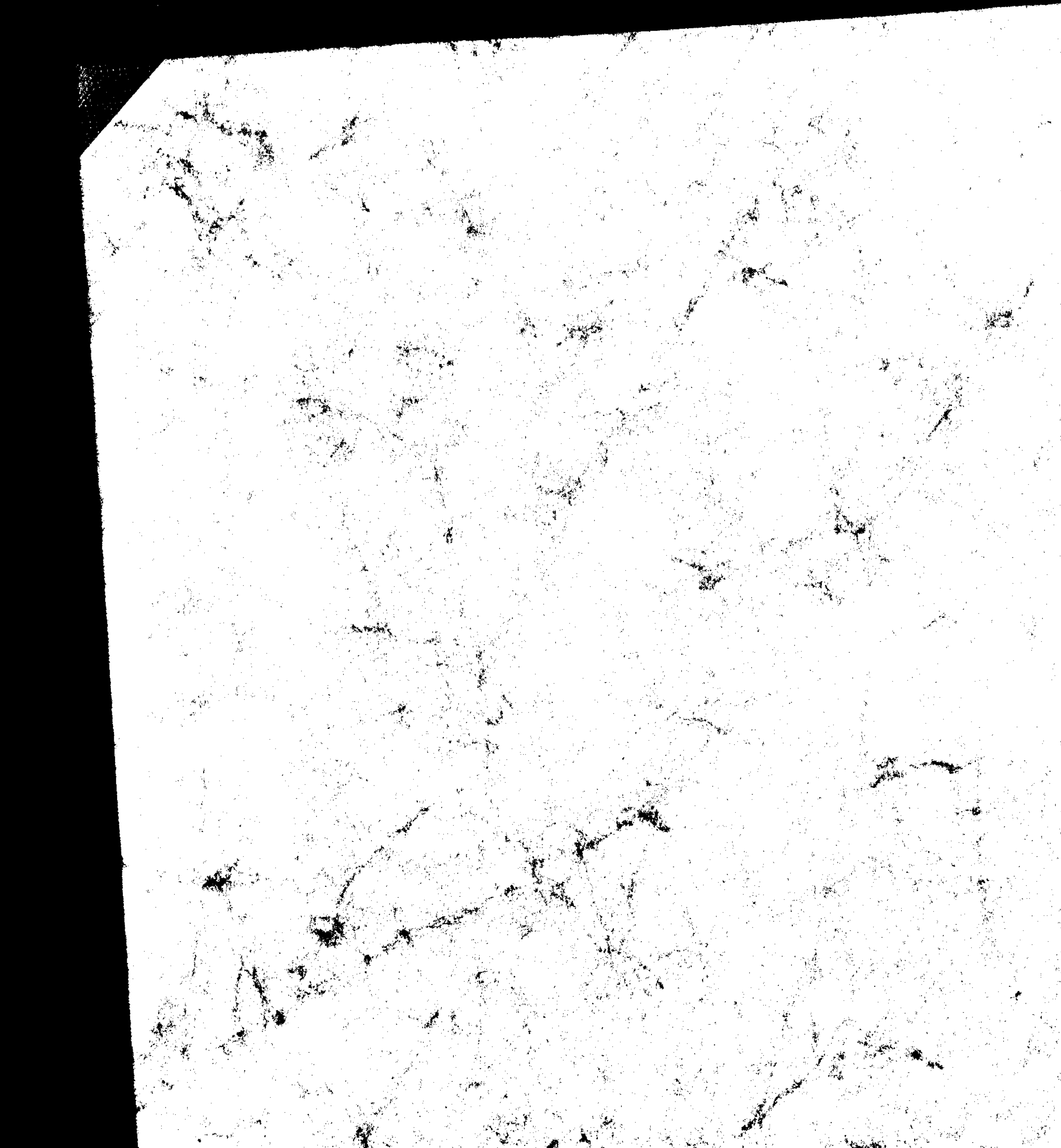
Italien, Frankreich und Deutschland bewegte, zu einer großartigen Synthese zusammengefaßt, zum Abschluß gebracht und zur höchsten Vollendung geführt. Er steht nicht am Anfang, sondern am Ende einer Entwicklung. So ist auch sein Orchester keineswegs eine embryonale Vorstufe von dem der Klassiker, sondern ein in *seiner* Art nicht minder vollkommenes Instrument als das Beethovens oder Wagners. Künstlerische Entwicklung vollzieht sich ja nicht in geradem Aufstieg von der untersten zur obersten Stufe der Leiter. Sie gleicht vielmehr der Meereswelle, die nach erreichter Höhe sich überschlägt und ihre Wasser in Gischt zerstäuben und verrinnen läßt, um dann die Massen an anderer Stelle zu neuem Energieaufschwung wieder zu sammeln und zu neuer Gipfelung zu führen. Gewisse Errungenschaften einer Epoche verkümmern, nachdem sie ihre Vollendung gefunden haben, in der folgenden Zeit, die dafür ihre Formenwelt, ihre Ausdrucksmittel nach einer anderen Seite auszubilden und zu bereichern sucht. Diese Ausdrucksmittel kann man bei der Darstellung eines musikalischen Kunstwerkes nicht willkürlich ändern, ohne zugleich seinem Geist Gewalt anzutun. Solches geschieht aber nicht nur, wenn wir in Bachs Orchester moderne Farben einführen, die von ihm bei der Wiedergabe seiner Gedanken gewählten Instrumente durch andere ersetzen, sondern auch, wenn wir die Besetzungs*anzahl* der Stimmen in Chor und Orchester beliebig vermehren und uns damit zufrieden geben, die einzelnen Gruppen der Klangstärke nach gegeneinander auszuwiegen. Denn für den Eindruck, den das Kunstwerk hervorbringen soll, ist seinem Schöpfer das *Format* nicht weniger wichtig als der architektonische Aufbau, als Kolorit und Zeichnung. »Mit Massen und Herden aber haben die alten Meister nicht musiziert«, schreibt Kretzschmar in seinem viel zu wenig bekannten Aufsatz über den Vortrag alter Musik.*)
Den meisten von Ihnen wird das von Spitta und anderen abgedruckte Memorial vom Jahre 1732 bekannt sein, das Bach an den Rat der Stadt Leipzig richtete und in dem er darlegte und begründete, wie stark Chor und Orchester zur Ausführung einer »guten« Kirchenmusik sein müßten. Darnach teilt er seine Vokalisten in 4 bis 8 Konzertisten — das sind die Solosänger — ein, und zwar in 4 »ordinäre« und 5—8, »so man nämlich per choros« — das heißt: mehrchörig — musiziert, und ferner in Ripienisten, »deren wenigstens auch 8 sein müssen, nämlich zu jeder Stimme zwei«. Will man doppelchörig musizieren, so gehören wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen und 3 Bassisten zu jedem Chor, wiewohl es noch besser wäre — schreibt Bach — »daß man zu jeder Stimme 4 Subjekte nähme, also jeden Chor mit 16 Personen bestellen könnte«. Er verlangt demnach für ein doppelchöriges Werk, etwa für eine der 8stimmigen Motetten, 32 Sänger. Dazu soll zur Verfügung stehen ein Orchester von je 2, auch wohl 3 ersten und zweiten Violinen, 2 ersten und 2 zweiten Violen, 2 Celli, einem Violone, 2 Flöten, 2 bis 3 Oboen, 1 bis 2 Fagotten, 3 Trompeten und einer Pauke, also im ganzen 20 bis 23 Instrumen-

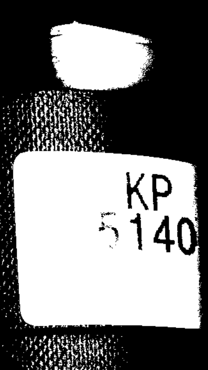
*) Gesammelte Aufsätze, II. Band.

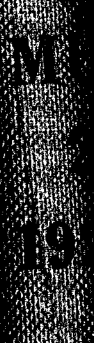
tisten. Wenn diese Aufstellung uns einen Anhalt für die heutige Besetzung eines Bachschen Chorwerkes geben soll, so ist zu beachten, daß Bach den Zahlen der Vokalisten jedesmal ein »wenigstens« beifügt, daß er ferner mit ausgebildeten Sängern, beim Sopran und Alt mit den durchdringenden Knabenstimmen und endlich mit der klangverstärkenden Akustik der Leipziger Thomaskirche rechnete. Berücksichtigen wir, daß unsere Chöre sich im allgemeinen aus Dilettanten zusammensetzen, von denen im günstigen Fall vielleicht ein Viertel über gutgebildete Stimmen verfügen, daß mit seltenen Ausnahmen Sopran und Alt von Frauenstimmen gesungen werden und daß als Aufführungsraum heute meist der Konzertsaal in Betracht kommt, so werden wir je nach den besonderen Verhältnissen und dem betreffenden Werk, z. B. bei den Kantaten mit kleinem Orchester den Chor ohne Schaden auf etwa 40 Sänger, bei doppelchörigen Werken, bei den Passionen, dem Magnifikat, der h-moll-Messe, sowie den Kantaten mit Festorchester auf 60 bis 80 Sänger verstärken können. Nicht angängig ist es meiner Meinung nach, in den Chorsätzen mit einem Choral als Cantus firmus diesen von Knabenstimmen, im übrigen aber Sopran und Alt von Frauenstimmen singen zu lassen, besonders, wenn man, wie das z. B. in München im Eingangschor der Matthäuspassion von alters her geschieht, die Knaben hoch oben auf der Galerie aufstellt. Mit solchen »Stimmen aus der Höhe« wird ein von Bach hier gewiß nicht beabsichtigter Theatereffekt erzielt, die Wirkung ins Äußerliche verkehrt. Im übrigen haben wir es an dieser Stelle — das sei nebenbei bemerkt — wohl kaum mit einem *vokal* gedachten, sondern nach der noch aus dem Mittelalter herrührenden Tradition mit einem *instrumentalen* Cantus firmus zu tun. In Bachs Autograph ist er mit roter Tinte ohne Textunterlegung in den oberen Systemen der beiden Orgelstimmen notiert, sollte also wohl von einem starken Orgelregister, etwa einer Posaune, ausgeführt werden.
Entsprechend der größeren Anzahl der Chorsänger wären bei heutigen Aufführungen im Konzertsaal auch die einzelnen Stimmen des Orchesters unter Anlehnung an die Bachsche Tabelle etwas voller zu besetzen, wobei jedoch zu berücksichtigen ist, daß die Klangstärke der einzelnen Instrumente seit der Bach-Zeit in *verschiedenem Grade* zugenommen hat. Während man den Ton der heutigen Streicher infolge des geraden und stärker gespannten Bogens und der modernen, die Schulterkraft ausnützenden Spielweise ungefähr doppelt so stark annehmen kann als damals, ist die Tonstärke der in ihrem Bau bedeutend vervollkommneten Oboen etwa auf das Vier- bis Fünffache angewachsen. Diesen Umstand hat Chrysander außer acht gelassen, als er unter einfacher Übernahme der alten Besetzungsziffern zu je 10 ersten und zweiten Geigen nun auch 10 Oboen verlangte. Bei den mehrfachen Aufführungen der Kantate »Wachet auf, ruft uns die Stimme« im Münchner Bach-Verein habe ich die Erfahrung gemacht, daß die mit je einem Spieler besetzten Oboen einem Streichorchester mit 6 ersten und 6 zweiten Geigen usw. die Wage

hielten. Eine Reihe Bachscher Kantaten, namentlich solche aus der frühen Mühlhauser und Weimarer Zeit sind für sehr kleinen Apparat geschrieben. Will man diesen die ihnen eigene intime Wirkung wahren, so ist der Chor noch weiterhin zu reduzieren. Wir stellen z. B. in unserer Aufführung des Actus tragicus dem aus 4 Flöten, je 3 ersten und zweiten Gamben und Continuo (Orgel, Cembalo, 2 Celli und 1 Kontrabaß) zusammengesetzten Orchester einen Chor von nur 20 Stimmen gegenüber. Zu einem Kompromiß in der Besetzung zwingt leider bei Aufführungen der Festkantaten, des Magnifikat, des Weihnachtsoratoriums und der h-moll-Messe die vorläufig noch nicht zu umgehende Verwendung unserer Ventiltrompeten mit ihrem dicken, starken Ton an Stelle des von Bach benutzten Instruments und seiner außer Gebrauch gekommenen Spieltechnik. Bach ergeht sich mit Vorliebe in den höchsten Lagen der Trompete, wohl weil in ihnen einzig eine diatonische Tonfolge möglich war. Die Bläser der Clarini, die vom Spiel in der Tiefe durch die Prinzipal-Bläser entlastet und nur für die hohen Lagen eingeblasen waren, hatten darin eine Fertigkeit und Leichtigkeit erlangt, die auf unseren modernen Instrumenten nicht zu erreichen ist. Die hohen Trompetenpassagen im Magnifikat z. B. können von unseren Bläsern meist nur fortissimo mit äußerster Kraftanstrengung hervorgebracht werden. Infolgedessen sind wir gezwungen, in den Werken, in denen Bach drei Trompeten vorschreibt, Streicher und Holzbläser und zur Herstellung des Gleichgewichts auch den Chor numerisch stärker zu besetzen. Immerhin genügen nach meinen Erfahrungen für diese Werke ein Chor von etwa 70 bis 80 Stimmen und ein Orchester von 6 Flöten, 4 Oboen, 2 Fagotten und einem mit je 8 ersten und zweiten Geigen usw. besetzten Streichkörper. Nachdem wir hier in München, wie Sie sehen und hören werden, Cembali, Lauten, Violen da gamba und d'amore, Violoncello piccolo, Oboe d'amore und da caccia in hinreichender Anzahl teils in alten Originalinstrumenten teils in gelungenen Neukonstruktionen wieder in das Bach-Orchester einführen konnten, wäre es sehr zu wünschen, wenn die staatlichen Anstalten es übernehmen wollten, die für private Vereine zu kostspieligen Versuche der Rekonstruktion der wirklichen Bach-Trompete anzustellen und Spieler für das Clarinregister heranzubilden, damit auch die größten und bedeutendsten Chorwerke Bachs sachgemäß ohne Kompromisse besetzt werden können. Dies hohe Ziel ist des verhältnismäßig geringen Opfers an Zeit und Geld wohl wert, namentlich wenn man bedenkt, daß mehrere deutsche Länder die Mittel für die Millionendefizite ihrer Operntheater ohne weiteres zur Verfügung stellen.
Es sei mir gestattet, hier eine kleine Begebenheit aus meiner Praxis einzufügen, die zeigen mag, daß selbst zur Einrichtung von Werken unserer Klassiker einiges Wissen um die abweichende Notierungsweise ihrer Zeit nötig ist und dazu die Gabe der Intuition allein nicht ausreicht. Die Sitte, die erste und zweite Trompete mit »Clarini«, die tiefe dritte mit »Principale« zu bezeichnen, reicht bis ans Ende des 18. Jahrhunderts. Als ich nun vor

einiger Zeit an die Aufführung der d-moll-Messe von Joseph Haydn heranging, bemerkte ich in der Orchesterprobe, daß unser I. Trompeter den Part der III. Trompete blies. Auf meine Erinnerung hin wies er seine Stimme vor, auf der freilich »Solotrompete« gedruckt stand. So nämlich hatte der Herausgeber des erst vor wenigen Jahren in einem unserer größten und angesehensten Verlage erschienenen Orchestermaterials das in dem alten Druck der Partitur stehende »Principale« übersetzt.
Auch wenn wir es nicht aus Bachs eigener Niederschrift und aus Zeugnissen der Zeit wüßten, daß seine Werke für kleinen Chor und kleines Orchester gedacht sind, würden es uns seine Partituren, so wir sie nur richtig lesen, auf jeder Seite dartun. Wenn es seine Zeit irgend erlaubte, trug Bach seine sehr subtilen Bezeichnungen der Artikulation selbst in die Partituren oder Orchesterstimmen ein. Und zwar ging er dabei, um eine möglichst durchsichtige und lebendige Darstellung der Polyphonie zu erzielen, so vor, daß er die gleichzeitig erklingenden Instrumente verschieden artikulieren ließ. Es ist anzunehmen, daß er in gleichem Maße wie auf Polyartikulation Gewicht auf eine sorgfältig abgestufte Polydynamik legte, wenn sich der direkte Beweis dafür auch aus den Handschriften nicht erbringen läßt. Die alten Meister hatten es ja nicht nötig, ihre Partituren mit dynamischen und anderen Vortragszeichen zu versehen. Schrieben sie doch ihre Werke fast ausschließlich für den eigenen Gebrauch. Durch Probieren und durch die Leitung der Aufführung konnten sie ihre Absichten in der vollkommensten Weise verwirklichen. Zudem verfügten sie über Spieler und Sänger, in deren musikalischer Ausbildung die Erziehung zu ausdrucksvollem Vortrag das Hauptmoment gebildet hatte. Es ist eine ebenso weitverbreitete wie irrige Ansicht, daß wir im musikalischen Vortrag auf einer höheren Stufe stehen als das 17. und 18. Jahrhundert. Das Gegenteil ist der Fall. Die alten Meister waren in Sachen des Vortrags viel anspruchsvoller als wir und konnten eine weit höhere musikalische Gesamtkultur bei den Ausführenden voraussetzen. Man vergleiche nur einmal eine von Bach mit Artikulationsbezeichnungen versehene Streicher-, Flöten- oder Oboen-Stimme mit einer solchen aus einer Beethovenschen Sinfonie und man wird sich darüber klar werden, wieviel höhere Anforderungen der ältere Meister an die Bogen-, Lippen- und Atemtechnik des einzelnen Spielers stellt. Auch durch die Musikliteratur der Zeit sind wir darüber unterrichtet, welche Bedeutung man einer nach seiten der Artikulation und Phrasierung, Dynamik und Agogik möglichst vollendeten Vortragsweise beimaß. Alle Lehrbücher aus der zweiten Hälfte des 17. und aus dem 18. Jahrhundert befassen sich nur ganz obenhin mit der technischen Ausbildung des Schülers. Den größten Raum der oft recht umfangreichen Werke nehmen die Anweisungen über den Vortrag ein, der sich im ganzen wie im einzelnen dem jeweiligen »Affekt« aufs engste anzupassen hatte. »Ein guter Vortrag« — schreibt Quantz in seiner 2 Jahre nach Bachs Tode erschienenen







Flötenschule — »muß mannigfaltig sein, Licht und Schatten müssen dabei beständig unterhalten werden ... das Singen der Seele oder die innerliche Empfindung gibt hierbei einen großen Vorteil.« Und weiterhin führt er aus, auf was alles der Solist und Ripienist im Verlauf eines Musikstückes sein Augenmerk zu richten habe, um z. B. die vom Komponisten gewollte dynamische Abstufung zu erkennen: Der Spieler soll Obacht geben auf die verschiedenen Wirkungen der Dissonanzen, auf die Wiederholungen der Gedanken, auf Modulationen und Trugschlüsse, sowie auf chromatische Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne. Dann ermahnt er den Instrumentisten immer wieder, sich namentlich für den pathetischen Vortrag des Adagio den guten Sänger zum Muster zu nehmen. Was man aber hinsichtlich eines lebendigen, ausdrucksreichen und geschmackvollen Vortrags von einem »guten Sänger« zur Zeit Bachs und Händels verlangte, möge man in Tosis berühmtem, von Bachs Schüler Agricola ins Deutsche übertragenen Lehrbuch der Gesangskunst vom Jahre 1723 nachlesen. Als ein weiterer Zeuge für den damaligen hohen Stand der Vortragskultur und ihren allmählichen Verfall im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sei endlich noch Bachs zweiter Sohn Carl Philipp Emanuel aufgerufen. In seiner Selbstbiographie preist er die Zeit des großen Vaters folgendermaßen: »Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt *als besonders mit der akuratesten und feinsten Ausführung derselben**) eine neue Periode sich gleichsam anfing, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, daß sie gewissermaßen schon viel verloren habe. Ich glaube mit vielen einsichtsvollen Männern, daß das itzt so beliebte Komische« — gemeint ist die Herrschaft der Opera buffa — »hieran den größten Anteil habe.« Wie sehr es Bach bei seinem eigenen Spiel um die Möglichkeit reicher dynamischer Schattierung zu tun war, geht daraus hervor, daß er das äußerst tonschwache, aber dem leisesten Druck der Finger nachgebende, eine Beeinflussung des Tones noch nach dem Anschlag gestattende Clavichord den anderen Tasteninstrumenten vorzog. Sein erster, mit den beiden ältesten Söhnen Friedemann und Carl Philipp Emanuel befreundeter, von ihnen unterrichteter und mit Material versehener Biograph Forkel sagt darüber: »Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel**), obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag statt findet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianofortes waren bei seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, so wie überhaupt der musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte *eine solche Mannichfaltigkeit in den Schattierungen des Tons**) hervorgebracht werden könne, als auf diesem zwar

*) Von mir gesperrt. **) Unter Flügel verstand man damals das Cembalo.

tonarmen, aber im kleinen außerordentlich biegsamen Instrument.« Und an einer anderen Stelle schreibt Forkel: »Bei der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannichfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, *daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach.**) Wenn er starke Affekte ausdrücken wollte, tat er es nicht wie manche andere durch eine übertriebene Gewalt des Anschlags . . .«
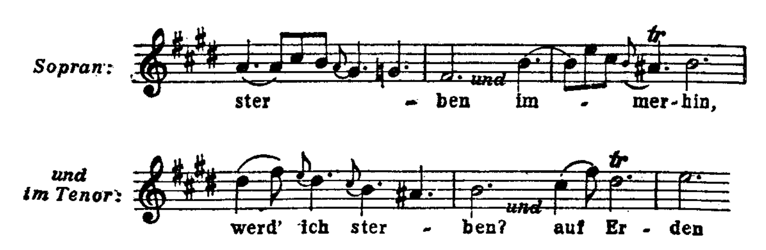
Aus dem letzten Forkelschen Zitat erfahren wir auch, daß Bach bei der Ausführung seiner Werke auf schnelle Tempi hielt. Kürzlich hat Gerhard v. Keußler in einem geistvollen Aufsatz über das Zeitmaß bei Bach**) nachgewiesen, daß viele Bachsche Chorsätze, besonders solche, in denen konzertierendes Wesen sich ausbreitet, ein schnelleres Tempo als heute üblich verlangen. Daß die Meister des 17. Jahrhunderts, in dem der sich eben erst einbürgernde Taktstrich noch nicht in dem Maße wie später das freie Leben der musikalischen Phrase einengte, an ein bewegliches Tempo gewöhnt waren, läßt sich aus mancherlei Zeugnissen ersehen. Schon Monteverdi schreibt in den Madrigali guerrieri einmal vor: »a Tempo del affetto del animo e non a quello della mano« (Das Zeitmaß richte sich nach der Empfindung der Seele und nicht nach der [taktschlagenden] Hand). Ebenso betont Frescobaldi in der Vorrede zu seinem ersten Toccatenbuch, daß die darin enthaltenen Stücke in freiem Vortrag zu spielen und dem strengen Taktschlag nicht zu unterwerfen seien. »Chi non sa rubare il tempo cantando . . . resta privo del miglior gusto e della maggiore intelligenza« (Wer sich beim Singen des Tempo rubato nicht zu bedienen weiß, bleibt bar des guten Geschmacks und der höheren Einsicht) schreibt Bachs Zeitgenosse, der Sänger und Gesangsmeister Pier Francesco Tosi, und sein deutscher Übersetzer Agricola erweitert diesen Passus und belegt seine Ausführungen mit Notenbeispielen. So will auch wohl Forkel, wenn er sagt, daß Bach seine schnellen Tempi noch mannigfaltig zu beleben wußte, damit auf ein gewisses freies Schwingen der musikalischen Phrase innerhalb des Zeitmaßes hindeuten.

Es war nötig, auf Artikulation, Dynamik und Temponahme der alten Meister kurz einzugehen, um zu zeigen, daß Massen-Chöre und Orchester den besonderen Anforderungen, die Bach an den Vortrag seiner Werke stellt, nicht gerecht werden können. Auch das fleißigste Studium wird der von 80 oder mehr Sopranen gesungenen, von 12 bis 16 Geigen oder 8—10 Oboen gespielten Linie die innere Lebendigkeit, das intensive, noch dazu in den verschiedenen Stimmen nicht gleichzeitig auftretende Espressivo niemals zu geben vermögen, die Bachs unter der Hochspannung des Gefühls stehende Ausdruckskunst verlangt. Die Verdickung der melodischen Linie durch eine starke Besetzung beschwert ihre dynamische und agogische Beweglichkeit mit Bleigewichten. Die Tempi werden unwillkürlich verbreitert und verlang-

*) Von mir gesperrt. **) Im Deutschen Musikjahrbuch von 1927.

samt. Die leisen Rubatoabweichungen vom Zeitmaß, Polyartikulation, Polydynamik sind mit großen Massen nicht zu erreichen. Will man sie doch mit unendlicher Mühe erzwingen, so wirkt, was im kleinen Apparat leicht zur erstrebten Lebendigkeit und Individualisierung der einzelnen Chor- und Orchesterstimmen führt, bei ihrer starken Besetzung plump und aufdringlich. Am meisten leidet die Ausführung und der Vortrag der Figurationen und Koloraturen, die in der Bach-Zeit nicht wie im späten 18. Jahrhundert aufgesetzter Virtuosenzierat, sondern noch wesentlicher Bestandteil der musikalischen Sprache, vielleicht das eigentümlichste und charakteristischste Stilelement der Barockmusik sind. Diese heißbewegten, oft weit ausladenden Schwingungen und Brechungen der Gesangslinie finden sich bei Bach immer da, wo er den Ausdruck zur Hervorhebung eines für den gedanklichen Sinn besonders wichtigen Bildes oder Wortes steigern will. Der Koloratur bedient er sich, um mit vokalen Mitteln jene Naturvorgänge zu malen, jene Bewegungen der Seele wiederzugeben, deren Darstellung z. B. Wagner und seine Nachfolger dem Orchester übertragen. Da es nicht ganz leicht ist, mit einem größeren Chor diese Figurationen auch nur dem Notentext nach genau und deutlich zu bringen, sind einige Bach-Dirigenten darauf verfallen, sie durchwegs staccato oder martellato singen zu lassen. Das mag ein gutes Mittel beim Einstudieren sein, um die Sauberkeit und die Reinheit der Intonation solcher Stellen zu sichern. Aber ein derartiger Vortrag lähmt die Beschwingtheit der melodischen Linie gerade in *den* Momenten, in denen sie am stärksten mit Ausdruck geladen ist.

Daß Bach an eine nur mäßige Besetzung des Chores dachte, läßt sich auch daraus entnehmen, daß er die einzelnen Stimmen mit Verzierungen, Trillern und Vorschlägen ausstattete, die, von 50 und mehr Sängern gleichzeitig ausgeführt, eine recht merkwürdige Wirkung hervorbringen würden. Während man heute bei der Wiedergabe alter Klavier- oder Kammermusik den Ornamenten, die man als wichtiges Stilelement des Barock und Rokoko erkannt hat, erhöhte Aufmerksamkeit zuwendet, hilft man sich bei ihrem Auftreten in Bachschen Chorwerken auf radikale Weise, indem man sie einfach fortläßt, und zwar nicht nur in den Aufführungen, sondern zuweilen auch bereits in dem gedruckten Material. Die nach Bachs Autograph redigierte Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft notiert — um nur ein charakteristisches Beispiel anzuführen — in der Partitur der Kantate »Liebster Gott, wann werd' ich sterben« im



sowie die nämlichen Triller und Appoggiaturen an den korrespondierenden Schlüssen auf den Reimworten: Erben — ich auch bin — werden. Alle diese Triller und Vorhalte, die doch im Tenor den Duktus der Melodie nicht unwesentlich verändern, fehlen in den einzig erhältlichen gedruckten Stimmen des Verlages Breitkopf & Härtel. Mit demselben Recht könnte man von Plastiken oder Architekturen des Barock oder Rokoko die ausbuchtenden Schnörkel und Verzierungen entfernen.

Weiterhin spricht für die Rückkehr zur kleinen Besetzung, daß allein sie es ermöglicht, die von Bach vorgeschriebenen Instrumente, das Cembalo, die Violen da gamba und d'amore, Lauten und andere wieder einzuführen und das dem Bach-Orchester eigentümliche Kolorit wieder herzustellen. Diese alten Instrumente sind keineswegs ärmer an *Klang* als unsere modernen. Sie bergen vielmehr ganz außerordentlich reiche und feine Klangreize und gewähren dazu mit ihrem schlankeren, helleren und glänzenderen Ton den Vorteil, die Zeichnung klarer und deutlicher hervortreten zu lassen. Aber sie sind für die Mitwirkung innerhalb eines starkbesetzten Orchesters zu tonschwach und daher in dem üblichen großen Apparat nicht zu verwenden oder, wenn sie doch herangezogen werden, dazu verurteilt, in den Klangmassen unterzugehen. Auch beim Solospiel in den Arien mit einem obligaten Instrument kommen sie in solcher Umgebung nicht recht zur Geltung, da sich das Ohr, z.B. nach dem Abbrechen eines starken Chor- und Orchestertutti, nicht schnell genug auf ein so vermindertes Tonvolumen einstellen will. Die Massenbesetzung hat unter anderem zum Ersatz des Cembalos durch den modernen Hammer-Flügel, den typischen Vertreter des romantischen Klangideals, geführt, dessen dunkler und stumpfer Ton sich dem Klang der Oboen und Streicher nicht amalgamiert und im Bach-Orchester ein nicht minder fremdes und aufdringliches Element bildet als die früher zur Verstärkung der Oboen beliebte, heute bereits wieder fast allgemein verpönte Klarinette. Der Einwand, der gegen das Cembalo immer wieder erhoben wird, daß es bei der Begleitung der Soli vielleicht seine Pflicht erfülle, aber schon gegen ein mäßig besetztes Tutti nicht aufkomme, beruht auf einem Irrtum über seine Aufgabe in diesem Falle. Es soll hier nicht als selbständige Farbe hervortreten, sondern den Klang der Tutti nur füllen und abrunden. »Auch bei den stärksten Musiken« — schreibt Philipp Emanuel Bach — »wo man glauben sollte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt.« Daß für den Eindruck, den das Gemälde eines alten Meisters auf den Beschauer macht, auch der Reiz der Farbe wesentlich ist und nicht nur der Charakter der Zeichnung, wird kaum jemand leugnen. Unsere Dirigenten aber, die es sich bei der Aufführung einer Bachschen Kantate oder Passion nur angelegen sein lassen, die Zeichnung deutlich zu machen, ohne sich im geringsten um die Erhaltung des Kolorits zu kümmern, scheinen sich nicht bewußt zu sein, daß sie dem Publikum statt einer in allen seinen Teilen möglichst getreuen Wieder-

gabe des Werkes nur eine Art Übersetzung vermitteln, die sich zu dem Bachschen Urtext verhält wie etwa die Photographie eines Gemäldes, noch dazu eine solche in übermäßig vergrößertem Format, zu dem Original. Freilich erfordert die Annäherung des Aufführungsapparates an das Bachsche Klangideal eine andere als die heutige Einstellung hinsichtlich dessen, was man unter Kolorit in der Musik versteht. Denn wie den alten Meister der Malerei kommt es auch Bach nicht auf eine möglichst reiche Skala, auf ein möglichst buntes Gemisch der Farben an. Er wählt für das Orchester der Arien und Chorsätze die ihm am geeignetsten erscheinende Farbe, oft mit ungemein empfindlichem Klangsinn aus, um sie dann im Verlauf der einzelnen Nummer nicht mehr zu wechseln, sondern mannigfache Schattierung und Belebung des Kolorits durch Abstufungen, ›valeurs‹ dieser Lokalfarbe zu erreichen. Als bezeichnend für die Leichtfertigkeit, mit der man heute über Instrumentationsangaben Bachs hinweggehen zu dürfen glaubt, sei als ein Beispiel für viele eine Stelle aus Albert Schweitzers weitverbreiteter Bach-Biographie zitiert. In den Sechzehnteln, mit denen Flöten und Oboen den Spottchor: »Sei gegrüßet, lieber Judenkönig« in der Johannes-Passion umspielen, sieht Schweitzer »ein mit Aufdringlichkeit wiederholtes Verneigungsmotiv«, von dem aber der heutige Hörer kaum etwas bemerke, da die Figuren der Flöten und Oboen vom Chor erdrückt und übertönt würden. Daher gibt er den Dirigenten den Rat, die Flötenstimmen durch Flauto piccolo in der oberen Oktave zu verstärken. Das gleiche Vorgehen empfiehlt er bei den Chören »Kreuzige«, »Nicht diesen, sondern Barrabam« und »Wir dürfen niemand töten«. Es ist kaum zu verstehen, wie man so an dem nächstliegenden vorübergehen kann. Warum ohne Not Bachs Text antasten! Bei welchem Werk eines modernen Meisters dürfte der Dirigent Ähnliches ungestraft wagen! Weshalb nicht zu dem einfachsten Mittel greifen und den zu groß gewordenen Chor entsprechend verkleinern, um Bachs aus der Partitur deutlich erkennbare Absichten zu verwirklichen. Was man dadurch vielleicht an äußerer Klangpracht opfert, das wird mehr als reichlich aufgewogen durch die vielen Vorteile, die ein sorgfältig geschulter *kleiner* Chor bei der Darstellung eines Bachschen Werkes gewährt. Drückt doch Masse an sich schon die Qualität herab. Mehrere hundert Personen zu der Gewissenhaftigkeit, zu dem Verantwortungsgefühl zu erziehen, die der Vortrag eines Bachschen Chores von jedem Mitwirkenden in jedem Augenblick verlangt, wird nur in seltenen Fällen einmal gelingen.
Endlich wird durch übergroße Besetzung von Chor und Orchester der Schwerpunkt der Werke in einem Maße in die Chorsätze verlegt, wie es — schon nach dem numerischen Vorwiegen der Sologesänge zu urteilen — keinesfalls Bachs Absicht gewesen sein kann. Das ist denn auch schon mehrfach erkannt und ausgesprochen worden, z. B. von Voigt im Bach-Jahrbuch 1906. Nur sieht auch er wieder nicht in der sachgemäßen kleineren Besetzung von Chor und Orchester das nächstliegende Mittel zur Abhilfe, sondern er

schlägt vor, man solle den Continuo der Arien mit nur einem obligaten Instrument für Streicher aussetzen, in anderen Fällen die Ausführung der Gesangs-Soli, z. B. des Basses im Actus tragicus »Bestelle dein Haus« einem kleinen Chor übertragen. Über das Unzulässige solcher Experimente sind wohl weitere Worte überflüssig.

Obwohl gerade die Rezitative und Arien Bachs uns am ehesten den Schlüssel zum Verständnis seiner Tonsprache in die Hand geben und den Weg zu ihrer lebensvollen Wiedergabe weisen, werden nur allzu gern solche für den Barockstil besonders charakteristischen Stücke wie z. B. die erste Altarie der Johannes-Passion »Von den Stricken meiner Sünden« und die Tenorarie »Erwäge« ganz fortgelassen oder auf barbarische Weise zusammengestrichen. Der hauptsächlichste Grund dafür ist, daß unsere heutigen Sänger mit wenigen Ausnahmen derartigen Aufgaben nicht gewachsen sind. Die durch das starkbesetzte Orchester der modernen Opern und Oratorien geforderte Erziehung der Gesangssolisten zu möglichst großer Tongebung mußte naturgemäß eine Einbuße an Biegsamkeit und Beweglichkeit der Stimmen zur Folge haben. Das 17. und 18. Jahrhundert aber kannte keine andere Gesangskunst als die des italienischen Bel canto, zu dessen wirksamstem Rüstzeug die Fertigkeit im Singen der Passagen und Figurationen gehörte. Während der moderne Sänger, zumal der von der Oper herkommende, an eine, ich möchte sagen, mehr naturalistisch-literarische Vortragsweise gewöhnt ist, in der die Deklamation des Wortes an sich in den Vordergrund rückt, ist in den Arien der alten Meister und auch Bachs der seelische Ausdruck mit rein *gesanglichen* Mitteln hervorzubringen, die Gesangslinie durch jenes kaum merkliche Anschwellen und Abnehmen des Tones, Beschleunigen und Nachlassen des Zeitmaßes, durch all die kleinen und feinen Biegungen der Dynamik und Agogik zu beleben, deren allein die wohlgebildete Menschenstimme fähig ist, durch die sie über jedes, auch über das vollkommenste Instrument zu triumphieren vermag. Wenn unsere Sänger diese für den stilgerechten Vortrag alter Musik erforderliche Gesangstechnik wiedererwerben wollen, so ist Verzicht auf Wirkung durch Quantität des Tones, eine Verminderung seiner heutigen Größe und Schwere zugunsten einer schlanken und beweglichen Tongebung die erste und vornehmste Bedingung. Die gleiche Forderung nach größerer Biegsamkeit in Tempo und Dynamik, nach klanglich differenzierterer Schattierung des Tones, die nur bei einem Abgehen von dem pastosen Tonideal zu erreichen sind, ist auch an die Spieler des Orchesters zu richten, wenn zu den nunmehr derart geschulten Gesangsstimmen und den tonschwächeren alten Instrumenten ein ebenmäßiges Kräfteverhältnis hergestellt und überhaupt, zumal bei den Arien ein mehr kammermusikartiges Musizieren angestrebt werden soll. Ein letztes Hindernis für ein leicht bewegliches, sich eng an den Sänger anschmiegendes und mit ihm im Singen wetteiferndes Akkompagnement bildet, namentlich in den vom Continuo allein oder in Gemeinschaft mit einem

obligaten Instrument begleiteten Arien, der Kontrabaß, der als einziger Vertreter des Sechzehnfußtones neben dem Cello (oder Fagott) die Baßlinie des die akkordische Ausfüllung besorgenden Cembalo in der tieferen Oktave verstärkt. Unsere modernen, aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammenden, aber erst im 19. Jahrhundert nach und nach eingebürgerten, sehr großen Kontrabässe hängen sich mit ihrem starken und groben Ton allzu schwerfällig an die anderen Continuo-Instrumente, behindern das Cello in seiner Befähigung zum Singen und übertönen es und den Cembalobaß nicht selten, so daß anstatt des Achtfußtones der sechzehnfüßige dominiert und dadurch die klare Zeichnung der Baßlinie verwischt wird. In den Sopran- und Altarien genügte allenfalls das Cello allein zur Baßverstärkung. In den Sologesängen der Männerstimmen dagegen ist die Mitwirkung eines sechzehnfüßigen Streichbasses unentbehrlich, weil sonst der Fundamentalbaß an manchen Stellen über der Gesangsstimme liegen, der Sänger also ohne Baßstütze bleiben würde. Erst in allerletzter Zeit ist bei uns in München auch diese Schwierigkeit behoben worden, seit sich unser erster Kontrabassist beim Continuospiel eines schönen alten Violone bedient. Dieser Streichbaß der Bach-Zeit, ein in der Größe zwischen dem Cello und Kontrabaß stehendes Instrument, das von jedem Kontrabassisten leicht zu meistern ist, besitzt alle für das Bach-Spiel erforderlichen Eigenschaften; sein Ton ist verhältnismäßig schlank und beweglich, zum Singen geeignet und bietet doch zugleich ein ausgiebiges sechzehnfüßiges Fundament. Wenn wir erst über eine genügende Anzahl solcher alten oder neuerbauten Violoni verfügen, werden sie uns auch im Tutti gute Dienste tun.

Als hier in München Christian Doebereiner und ich vor mehr als zwanzig Jahren begannen, alte Musik mit kleinem Apparat in originaler Besetzung aufzuführen und die alten Instrumente nach und nach wieder in das Orchester einzustellen, begegnete unser Vorgehen manchem skeptischen Lächeln. Man hielt uns entgegen, daß sich das, an die Klangpracht des modernen Orchesters und der Chormassen gewöhnte Ohr niemals wieder an das im Verhältnis hierzu winzige Tonvolumen des Bachschen Aufführungsapparates gewöhnen werde, daß sich das Klangempfinden einer so »vorgeschrittenen« Zeit wie der unsrigen nicht auf das »Anspruchslose« früherer Jahrhunderte zurückschrauben ließe. Inzwischen ist die Reaktion auf die ins Maßlose gesteigerten Ausdrucksmittel der Wagner-Epigonen eingetreten. Die komponierende Jugend hat sich bereits losgesagt von dem inflatierten Orchester und dem Massenchor der vergangenen Epoche. Sie zieht heute wieder Kammerorchester und kleine Chorbesetzung vor. Auch die junge Organistengeneration rückt immer mehr ab von den stark intonierten Hochdruckregistern und den gewaltigen Klangmassen der modernen Orgel, und in ihren Kreisen haben die vom Freiburger Universitätsseminar ausgegangenen Bestrebungen, die Disposition der Orgel wieder dem Klangideal der Barockzeit anzunähern, viele

Anhänger gefunden. So dürfte es heute kaum noch befremden, wenn die Musikoberleitung unseres 15. Bach-Festes bei der Ausführung der Programme traditionelle und neue Aufführungsweise (oder vielmehr den Versuch, die alte zu rekonstruieren), große und kleine Besetzung, alte Instrumente und ihren Ersatz durch moderne gegenüberstellt, um Gelegenheit zu geben, am praktischen Beispiel Vorteile und Nachteile der einen und anderen Art gegeneinander abzuwiegen und die Diskussion über die Aufführungsfragen in aller Friedlichkeit wieder in Fluß zu bringen. Ich sprach zu Ihnen für die kleine Besetzung und vertrete sie — wie Christian Doebereiner in der Kammermusik — als Leiter des Münchener Bach-Vereins in den Choraufführungen. Aber ich möchte Sie bitten, nicht ohne weiteres ihr die Schuld beizumessen, wenn sich Ihnen beim Anhören unserer Konzerte nicht gleich der gewünschte Eindruck einstellen sollte. Aus Erfahrung weiß ich, wie stark die Macht eingewurzelter Gewohnheit ist, weiß ich, daß manche von uns übernommene Eigentümlichkeit der Bachzeit den heutigen Hörer anfangs befremdet, wie etwa dem ungeschulten Beschauer gewisse Körperverrenkungen in den Werken Michelangelos oder die in die Länge gezogenen Gestalten des Greco die Einfühlung erschweren. Ferner bitte ich Sie, zu bedenken, daß wir noch in den Anfängen stecken und manches noch Experiment ist, zu bedenken endlich, und nicht zuletzt, daß entscheidend für das Gelingen der Aufführung die Eignung des Führers und die Qualität der ihm zur Verfügung stehenden Ausführenden bleibt. Denn — dessen bin ich mir wohl bewußt — die möglichste Annäherung des Aufführungsapparates an den Bachs *allein* gewährleistet noch keineswegs eine lebensvolle und vollendete Darstellung des Kunstwerks, wenn sie allerdings auch die notwendige Voraussetzung für eine solche ist.

BRAHMS UND JOACHIM BEI DER ENTSTEHUNG DES VIOLIN- UND DES DOPPEL-KONZERTES VON JOHANNES BRAHMS

VON

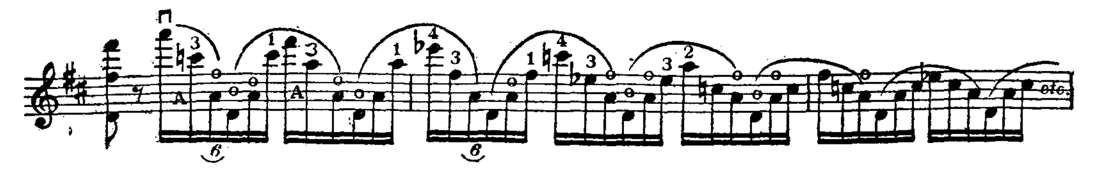
OSSIP SCHNIRLIN-BERLIN*)

DAS VIOLINKONZERT

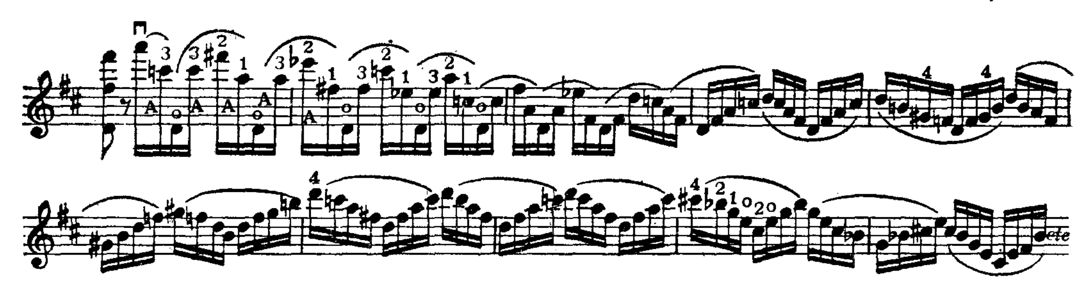
Wie aus den Manuskripten des Violinkonzerts hervorgeht, lauten hier viele Stellen ganz anders als in den gedruckten Ausgaben. Diese Veränderungen, hier sowohl wie im Doppelkonzert, stammen von *Joseph Joachim.*

*) Der Verfasser legt Wert darauf, bekannt zu geben, daß der vorliegende Aufsatz im September 1928 geschrieben wurde. *Die Schriftleitung*

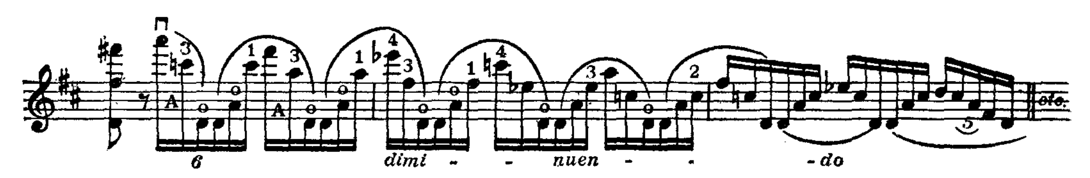
Im Violinkonzert, gleich im Anfang des ersten Solosatzes Takt 13 hat Brahms die Violinstimme folgendermaßen komponiert:



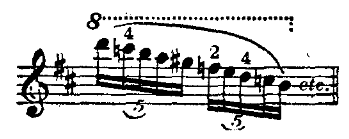
Wie es scheint, stiegen ihm wegen der Sextolen und später wegen der Quintolen Bedenken auf, und er ersetzte sie durch einfache Sechzehntel: *)



So im Druck:
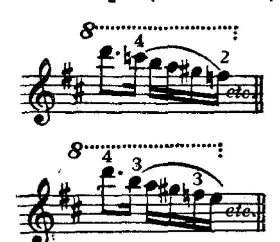


Nur *so* kennen es die Geiger.
Vier Takte vor E heißt es bei Brahms:



Späterhin hat Brahms im Manuskript (Simrock) folgendermaßen verbessert:
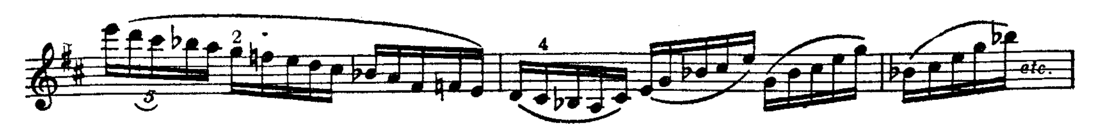
So im Druck:
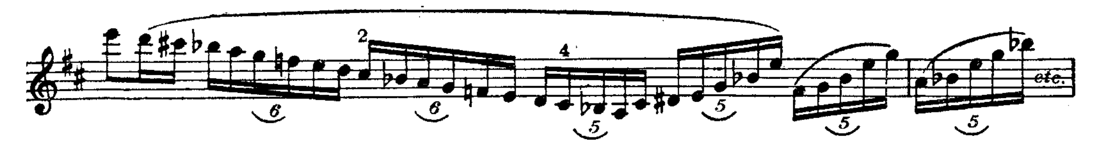


was gar nicht der Parallelstelle gleicht.

*) Siehe das Faksimile unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.
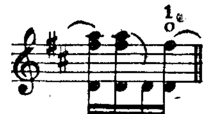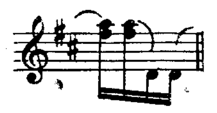
Fünf Takte vor der Kadenz heißt es bei Brahms:
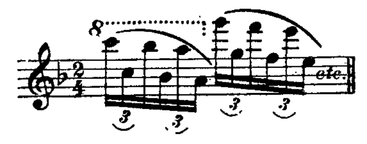


So im Druck:



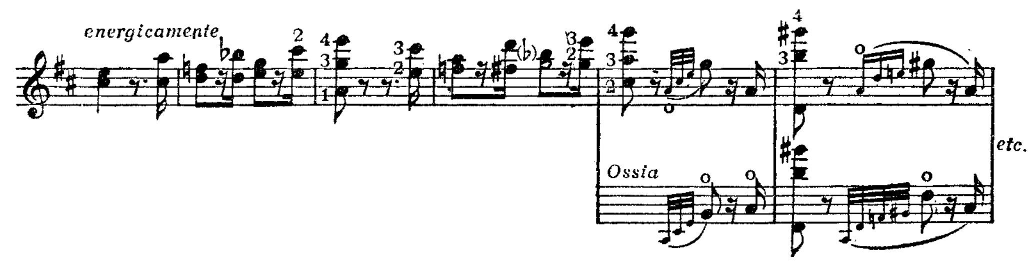
Im 7., 8., 9. Takt vor Schluß des ersten Satzes heißt immer das erste Viertel
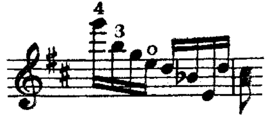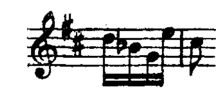

bei Brahms:  So im Druck: 

Den zweiten Satz, das Adagio, hat Brahms ursprünglich »Un poco Larghetto« genannt. Im 6. Takt nach dem A-dur, wo die Violine die Oktaven in Sextolen spielt, hat Brahms im Klavierauszug die Sextolen in Triolen verbessert:

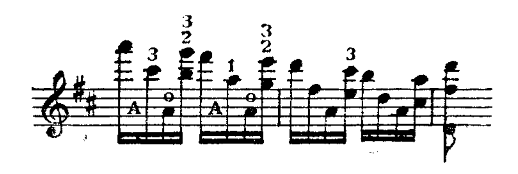


Es folgt der letzte Satz: Allegro giocoso (»ma non troppo vivace, da sonst schwer« von Joachim hinzugefügt). Acht Takte vor poco piu presto heißt es so:

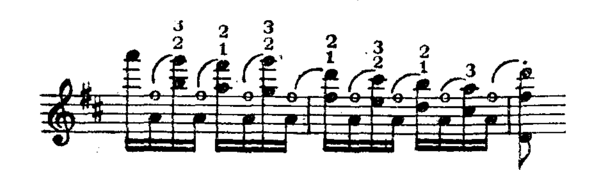


Einen Takt vor L:  So im Druck: 

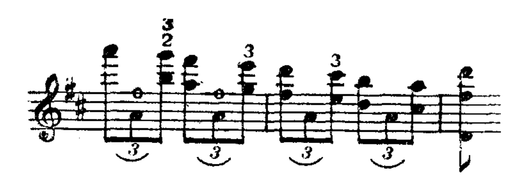
Zwei Takte vor M:
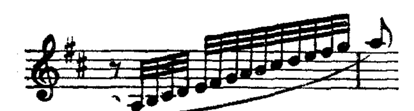


ossia



So im Druck:



Elf Takte vor Schluß:



So im Druck:
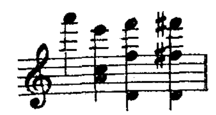


Eigentümlich berührt es, die Randbemerkungen zu lesen, die Joachim in das Manuskript (Staatsbibliothek) hineingeschrieben hat, und in denen er Brahms auf die schwierigen Dezimenstellen (1. Satz, 13 Takte nach D) aufmerksam macht: »Schwer für alle, die nicht wie ich eine große Hand haben.« Wie es scheint, haben sich nicht allein die Zeiten geändert, sondern auch die Geigerhände. Dieses Konzert hört man jetzt sogar von (Wunder-)Kindern. Es ist noch gar nicht so lange her, daß Brahms' Violinkonzert mit dem Bonmot »Konzert gegen die Violine« abgetan wurde, und man begreift Brahms' Zaghaftigkeit, seine wie eine Entschuldigung klingende Anmeldung des Doppelkonzertes bei Joachim recht gut, wenn man die vernichtende Kritik über sein Violinkonzert kennt, die Kalbeck aus der Neuen Berliner Musikzeitung (1879) zitiert, als Anmerkung in dem von ihm herausgegebenen Briefwechsel Brahms-Simrock. Der Referent -f beginnt mit einem treffenden Ausspruch Wagners über das Komponieren: »Im ganzen wäre wohl zu raten, daß Komponisten Stimmungen, Einfälle abwarteten. Ich kann durchaus nichts komponieren, wenn mir nichts einfällt, aber vielleicht befinden sich die meisten besser dabei, wenn sie Einfälle nicht abwarten.« Dieser »Rat« verblüfft durch seine Selbstverständlichkeit. -f führt dann das Brahmssche Violinkonzert als abschreckendes Beispiel an, um jene »Meisten«, die keine Einfälle haben, vom Komponieren zu heilen. Das Konzert wird »ein schwaches, verfehltes Werk«
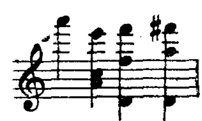
genannt, »der Ausdruck gequälten, mühsamen Ringens, ohne Fantasie, Poesie und Empfindung.« Der Artikel schließt: »Das Violinkonzert von Brahms scheint seiner äußeren Form wie seinem inneren Werte nach in jene Kategorie musikalischer Handelsunternehmungen zu gehören, bei welchem drei Personen, ein Komponist, ein Verleger und ein ausübender Künstler (gemeint ist Joachim) quasi beteiligt sind. Diese drei arbeiten einander in die Hände, und die Kunst geht so ziemlich leer aus.«
Durch solche und ähnliche Angriffe entmutigt, hat Brahms wohl das zweite schon skizzierte Violinkonzert und ein geplantes weiteres Doppelkonzert fallen lassen.

DAS DOPPELKONZERT
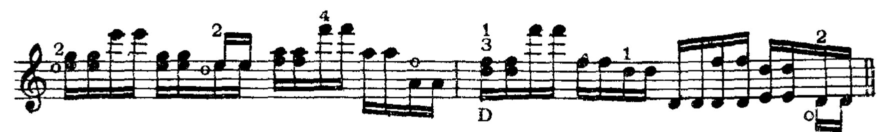
Der zaghafte Brief, mit dem Brahms dieses Konzert Joachim anzeigt (Brahms' Briefwechsel mit Joachim Bd. 2), lautet:
»Dein freundlicher Gruß läßt mich mein Geständnis viel vergnügter machen, als ich gehofft hatte! Aber mache Dich auf einen kleinen Schreck gefaßt! Ich konnte nämlich derzeit den Einfällen zu einem Konzert für Violine und Violoncello nicht widerstehen, so sehr ich es mir auch immer wieder auszureden versuchte. Nun ist mir alles Mögliche an der Sache gleichgültig, bis auf die Frage, wie Du Dich dazu verhalten möchtest. Vor allem aber bitte ich in aller Herzlichkeit und Freundlichkeit, daß Du Dich nicht im geringsten genierst. Wenn Du mir eine Karte schickst, auf der einfach steht: ›Ich verzichte‹, so weiß ich mir selbst das Weitere und genug zu sagen. Sonst fangen meine Fragen an: Willst Du eine Probe davon sehen? Ich schreibe jetzt gleich die Solostimmen zusammen: Magst Du Dir mit Hausmann die Mühe geben, sie auf ihre Spielbarkeit anzusehen? Könntest Du daran denken, das Stück gelegentlich irgendwo mit Hausmann und mir am Klavier zu versuchen und schließlich etwa in irgendeiner beliebigen Stadt mit Orchester und uns? Ich bitte um ein Wort und wiederhole, daß ich — —Nun, obgedachte Karte schreibst Du vielleicht auch, wenn Du die Probe gesehen hast!
Ich sage nicht laut und ausführlich, was ich leise hoffe und wünsche.«
Dieses Werk ist, was nicht alle wissen, auch Joachim zugeeignet. Denn auf der Partitur, die er ihm später sandte, standen die Worte: »An den, für den es geschrieben ist.« Joachims Dank lautete:
»Und nun möchte ich sagen, wie dankbar ich für die Partitur und die unerwartet lieben Worte darauf bin; zu so herrlichem Kunstwerk Anlaß zu bieten, ist etwas, auf das meine Geige stolz sein darf!« (Brahms' Briefwechsel mit Joachim Bd. 2.)
Nun folgen die Veränderungen, die Joachim auch im Doppelkonzert vorgenommen hat. Zwei Takte vor A, desgleichen bei der Wiederholung hat Brahms nach der Stichvorlage folgendermaßen geschrieben:



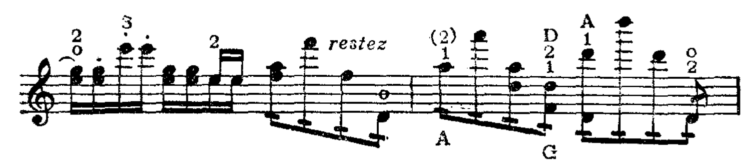
So im Druck:
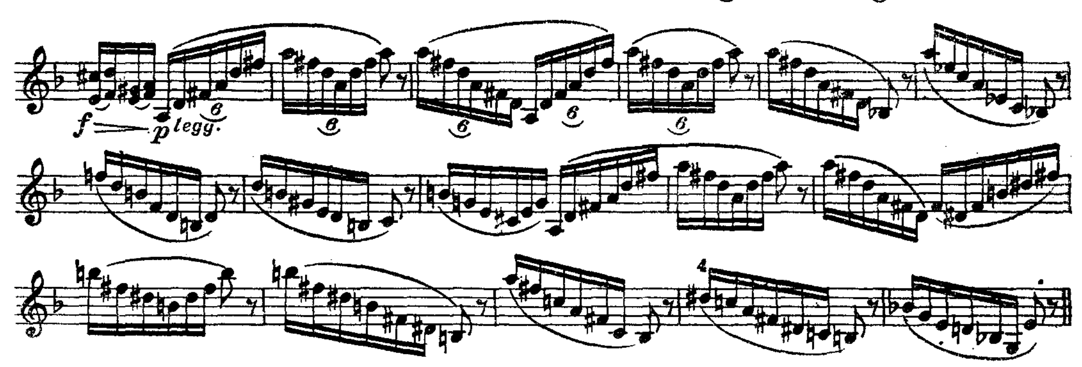


Den 23. und 24. Takt vor dem Schluß des 1. Satzes hat Brahms viel einfacher komponiert:



So im Druck:
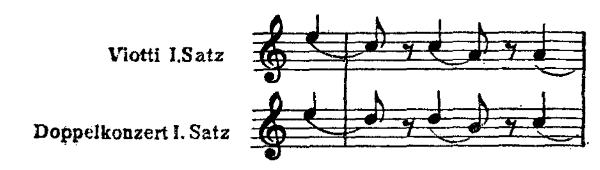


Im letzten Satz bei D lauten bei Brahms die Passagen wie folgt:



In meinen Ausgaben sind alle ursprünglichen Fassungen von Brahms als Fußnoten angegeben.

Das Doppelkonzert, das sich von den großen Brahmsschen Werken am wenigsten durchgesetzt hat, harrt noch der ganz großen Auferstehung. Als Joachim es einführte, war er nahezu 60 Jahre alt, und gerade dieses Konzert schreit nach duftender Romantik und Jugendfrische. Es darf nicht nur als Kammermusikwerk aufgefaßt werden. Es verlangt seinen Glanz von den Solisten wie vom Orchester. Als Brahms und Joachim noch blonde Jünglinge waren, konzertierten sie beide zusammen in der Welt herum. Joachims Paradestück war auch Brahms' Lieblingsstück: Viottis a-moll-Konzert:



Dieses Doppelkonzert ist ein Gruß an Viotti, eine Erinnerung an die Jugendzeit, eine Wiederanknüpfung. Wie Knospen, die soeben aufgesprungen — die Tautropfen sind noch zu sehen — so frisch müßte dieses Werk gespielt werden. Violine und Violoncell müßten einen Wettgesang anstimmen, und wenn beide Solisten es mit freier Phantasie, blühendem Ton und vollkommener, glänzender Technik darstellen und das Orchester seine Erdenschwere ablegt, dann wird die Wirkung dieses großen Werkes nicht ausbleiben. Aber alljährlich, alljährlich sollte man es so aufführen, und nicht nur einmal in drei bis vier Jahren!

REFORMVORSCHLÄGE FÜR DIE BOGENTECHNIK DER STREICHER

NEUE BEZEICHNUNGEN FÜR ALLE STRICHARTEN

VON

JOACHIM STUTSCHEWSKY-WIEN

Die Erfahrung lehrt, daß die Notenschrift allein keineswegs ausreicht, um alles, wie es in der Phantasie eines Komponisten lebendig ist, wenigstens in technischer Beziehung auf den Streichinstrumenten genau auszudrücken. Im persönlichen Kontakt mit dem Komponisten beim Einstudieren seines Werkes kann man immer wieder feststellen, daß die Bezeichnungen unzulänglich sind. Mit dem Fortschreiten der Bogentechnik und den gesteigerten Anforderungen der zeitgenössischen Musik machte sich der Mangel genau differenzierter Zeichen bei den verschiedenen Stricharten ganz besonders fühlbar. Es fehlen überhaupt bestimmte Zeichen, um die Stricharten in ihren mannigfachen Abstufungen — vom einfachen breiten Strich bis zum Abprallstaccato — genau angeben zu können, Zeichen, die, voneinander scharf abgegrenzt, eine eindeutige Geltung für jede Strichnuance haben. Wie verwirrend z. B. ist die Verwendung des Punktes (·) für die verschiedenartigsten Stricharten, wie *liegendes und springendes* Staccato, Spiccato, Sautillé usw. In anderen Fällen wiederum wird der Punkt *nur* zum Unterscheiden vom Bindebogen gesetzt, obwohl das Fehlen desselben deutlich genug die Strichfolge veranschaulicht.
Einzelne Komponisten und Pädagogen unternahmen es wiederholt, für die Interpretation ihrer Werke einige Zeichen und deren Ausführungsart zu umschreiben und zu fixieren. Meiner Kenntnis nach wurde jedoch noch nie versucht, dieses Problem einer allgemeingültigen, entsprechenden Lösung zuzuführen.
Unverkennbar stößt die Einführung von neuen Strichart-Zeichen auf gewisse Widerstände und Schwierigkeiten. Die fertigen Künstler ändern ihre Gewohnheiten sehr schwer, vielleicht weniger aus Interesselosigkeit als aus dem natürlichen Drange nach Unabhängigkeit ihrer künstlerischen Persönlichkeit

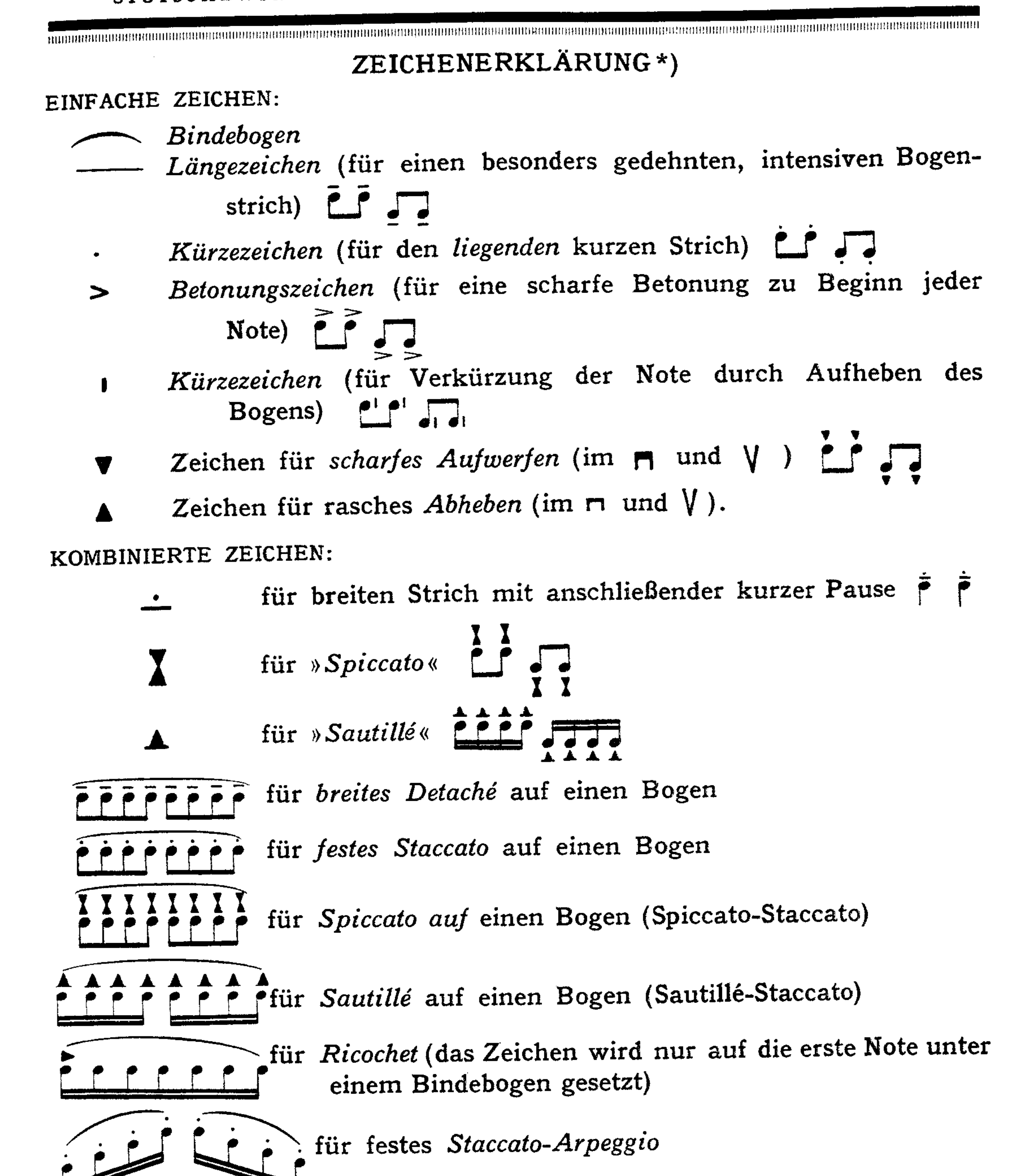
und Wahrung der eigenen Auffassung. Der Lehrer wiederum hat die Möglichkeit der »Demonstratio ad oculos« und empfindet weniger diesen Mangel. Auch der Verleger wehrt sich begreiflicherweise gegen die Einführung von neuen Zeichen, nicht nur, weil er an Überkommenem festhält, sondern auch aus rein praktischen Erwägungen. Unzweifelhaft aber ist, daß eine präzise Bezeichnung aller existierenden Stricharten für *Komponisten* und *konzertierende Künstler*, für *Pädagogen* und *Kammermusiker*, für den *Fachmusiker* und *Dilettanten gleichwichtig, ja notwendig* ist.
Bei der Abfassung des zweiten Heftes meiner Violoncell-Studien*), das sich ausschließlich mit der Bogentechnik befaßt, ergab sich für mich die absolut zwingende Notwendigkeit, eine Zeichenskala auszuarbeiten, die eine genaue Bezeichnung jeder Strichart gestattet.**) Bei der Wahl der Zeichen ließ ich mich von folgenden Grundsätzen leiten: das optische Bild soll mit dem Sinn des Zeichens in einem Zusammenhange stehen und die herkömmlichen Bezeichnungen müssen, soweit sie dem obigen Postulat entsprechen, beibehalten werden. Es wurde von der einfachen Vorstellung ausgegangen, daß ein horizontaler Strich (—) den Eindruck eines längeren Liegestriches, der Punkt (·) den eines verkürzten Liegestriches erweckt, der senkrechte Strich (|) hingegen sich leicht mit der Vorstellung einer Loslösung von der Saite verbindet. Fixiert man nun für das Aufwerfen des Bogens das Zeichen eines oben verdickten Striches (▼), so ergibt sich daraus folgerichtig für das Aufheben des Bogens das umgekehrte Bild (▲). Für das *Spiccato*, das in einem *Aufwerfen* und *Abheben* des Bogens besteht, muß daher dieses Zeichen (⧗), für *Sautillé*, das aus dem liegenden Strich hervorgeht, ein solches Zeichen (▲) gewählt werden. Alle Varianten dieser Grundstricharten sind entweder mit oder ohne Bindebogen ausdrückbar. Nur das *Ricochet*, das durch ein einmaliges Aufwerfen mit nachfolgendem Durchziehen des Bogens charakterisiert ist, besitzt ein eigenes, nun auch leicht faßbares Zeichen ( ) .

Der Punkt sollte, meiner Meinung nach, *nur für den liegenden, ganz kurz abgestoßenen Strich — Staccato* (allgemein als »*Martelé*« bezeichnet), oder dafür — notiert werden.

Um die Zeichen nicht durchgehend über alle Noten stellen zu müssen, würde ein »Sim.« (Simile — ähnlich) auch nach einem einzigen Zeichen vollkommen genügen.

Ich lasse nun die Tabelle mit allen Zeichen folgen, denen der Deutlichkeit halber kurze Erklärungen beigefügt sind. Die Beschreibung der genauen Ausführungsart jeder einzelnen Strichart kann bei dieser Gelegenheit natürlich nicht gegeben werden.

*) »Studien zu einer Spieltechnik auf dem Violoncell« II. Heft, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.
**) Herrn Dr. *Walter Kern* bin ich für seine wertvolle Mitarbeit zu großem Dank verpflichtet.



ZEICHENERKLÄRUNG*)

EINFACHE ZEICHEN:

Bindebogen

Längezeichen (für einen besonders gedehnten, intensiven Bogenstrich)

Kürzezeichen (für den *liegenden* kurzen Strich)

Betonungszeichen (für eine scharfe Betonung zu Beginn jeder Note)

Kürzezeichen (für Verkürzung der Note durch Aufheben des Bogens)

Zeichen für *scharfes Aufwerfen* (im ⊓ und V)

Zeichen für rasches *Abheben* (im ⊓ und V).

KOMBINIERTE ZEICHEN:

für breiten Strich mit anschließender kurzer Pause

für »*Spiccato*«

für »*Sautillé*«

für *breites Detaché* auf einen Bogen

für *festes Staccato* auf einen Bogen

für *Spiccato auf* einen Bogen (Spiccato-Staccato)

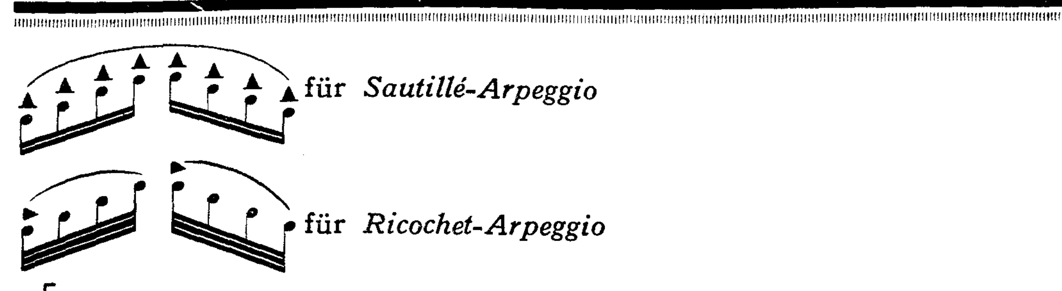
für *Sautillé* auf einen Bogen (Sautillé-Staccato)

für *Ricochet* (das Zeichen wird nur auf die erste Note unter einem Bindebogen gesetzt)

für festes *Staccato-Arpeggio*

für *Spiccato-Arpeggio*

*) Diese Tabelle erscheint zum ersten Male in dem oben angekündeten Heft.



[für *gleichzeitiges* Streichen auf *drei* Saiten

für *gebrochene Akkorde*

bei Akkorden mit den *beiden unteren* Saiten beginnend

bei Akkorden mit den *beiden oberen* Saiten beginnend

Diese Zeichenskala wurde ursprünglich für meine eigenen bogentechnischen Übungen bestimmt. Als ich mich jedoch von ihrer praktischen, leicht übersichtlichen Anwendung überzeugte, entschloß ich mich, sie zu veröffentlichen und für die allgemeine Verwendung vorzuschlagen. Ich gebe mich dabei der Hoffnung hin, daß diese neuen Bezeichnungen Anklang finden, in die Literatur eingeführt werden und, Allgemeingut geworden, zu einer endgültigen Klarstellung in der Bezeichnung aller Stricharten führen.

DAS INTERNATIONALE MUSIKFEST IN SIENA

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Siena übte seine Zauberkraft. Als nach Schluß des vorjährigen Musikfestes der I.G.N.M. dieser Name auftauchte, ahnte man, daß er als Auffrischungspulver für das nächste Fest wirken sollte.

Denn wer glaubte, von dieser Veranstaltung besondere Aufschlüsse über das musikalische Gesamtschaffen der Gegenwart zu erhalten, mußte schon ein unverbesserlicher Optimist und allen Erkenntnissen unzugänglich sein. Der Querschnitt der letzten Musikfeste hätte jeden über ihren sehr relativen Wert belehren müssen. Immerhin hätte das Programm nicht gerade die Enthaltsamkeit in der Darbietung von Überraschungen zu zeigen brauchen, die auf den ersten Blick auffallen mußte. Es ist verständlich, daß man sich an einige

bewährte Namen als an die Grundpfeiler des Musikfestes klammert. Mußten aber die Werke, die hier vorgewiesen werden sollten, wirklich zum großen Teil schon durch die Konzertsäle Europas gegangen sein! So trat uns vielfach Bekanntes als künstlerische Äußerung eines begrenzten Kreises entgegen. Das hinderte natürlich nicht, daß manchen Festbesuchern dies und jenes neu war.

Fragt man nunmehr, warum eigentlich auch dieses Musikfest sich eines starken Besuches zu erfreuen hatte, so ergibt sich, außer dem Reiz des Ortes, zweierlei: der kunstpolitische und der im höheren Sinne gesellschaftliche Gesichtspunkt.

Zu wiederholen ist hier nicht, daß und warum der Bewegtheit innerhalb der Weltmusik in den Nachkriegsjahren Flauheit folgen mußte. Der Radikalismus des Versuchs war ebenso naturnotwendig wie der gegenwärtige Drang, das Experiment als solches zu überwinden und es fruchtbar zu machen. Wir leben in einer Zeit der Wiederbelebung und Neuschätzung des Handwerklichen. Naturgemäß kann sich aus solcher Gesamtstimmung, die zumal in Deutschland, und zwar nicht nur für die Musik, herrschend ist, das Große, das Überraschende, das Zwingende nicht so rasch ergeben. Anderswo ist diese Einsicht nicht ebenso durchgesetzt wie bei uns: man hat sich auch in der Sackgasse eingerichtet; sie ist zur »grande promenade« geworden, auf der sich die einen auffällig maskiert, die anderen mit gefälliger Routine bewegen. Das Rezept des Modernen ist bekannt, und man kann danach Musik zubereiten. Das Ergebnis ist ein lauer Durchschnitt, der gegen das Gesetz der Bewegung zu sein scheint.

Ja, Siena übt seine Zauberkraft. Freilich: wer es zum Schauplatz eines modernen Musikfestes machte, mußte auch wissen, daß das Monumentale dieser in ihrer unberührten Mittelalterlichkeit einzigen Stadt und das durchaus Unmonumentale der heutigen Musik sich widersprechen würden. Denn was von unserer Musik Monument bleiben wird, läßt sich heute nicht beurteilen; nur sagen, daß sie in ihrer ganzen Haltung sich eben erst bemüht, durch Anknüpfung an eine weiter zurückliegende Vergangenheit Festigkeit zu gewinnen. Es war also ganz natürlich, daß man sich bestrebte, diesen Widerspruch zu mildern. Das konnte nur geschehen, indem neben den durch das Programm der drei Kammermusikkonzerte gebotenen Aufführungen solche alter Musik einhergingen. So wurde Stil in die Stillosigkeit gebracht. Diese hörte nicht auf, sich fühlbar zu machen. Aber da noch manches andere, das Gesamtbild verwirrend und es ins Chaotische verzerrend, hinzukam, darf man wohl sagen, daß solche Buntheit am Ende anregend wirkte.

Für Italien war dieses Musikfest ein willkommener Anlaß zu zeigen, was es auf dem Gebiete der Organisation der Konzertmusik leisten kann. Ein Fortschritt ist zweifellos zu verzeichnen. Während früher der Schwerpunkt der öffentlichen Musik in der Oper lag, hat er sich heute ein wenig nach dem

Konzert verschoben. Ich halte zwar die Darstellung, die das Programmbuch von der Konzerttätigkeit in Italien gibt, für etwas übertrieben, kann aber doch nach eigener Erfahrung bestätigen, daß der sinfonischen und der Kammermusik allmählich wachsende Aufmerksamkeit gilt. Daß das wahre Musikverständnis von jeher in dem besonders kritischen Mailand heimisch ist, wo es sich ebenso an der Oper wie am Konzert nährt, ist auch heute richtig. Doch zählt Italien nunmehr eine ganze Reihe anderer Musikmittelpunkte mit Chor-, Orchester-, Kammermusikvereinigungen, an der Spitze natürlich Rom mit seinem Augusteo; daneben aber Bologna, das schon von jeher in der Front stand, Turin, das mit seinem neuen Teatro di Torino den Aufstieg beweist; und sogar Neapel, das sich immer, auf das Naturhafte hingelenkt, als besonders störrisch erwies. Überall ist das Bewußtsein dafür durchgedrungen, daß das Konzert seine Geltung hat, und zwar nicht nur das der Virtuosen, die ja niemals um Beifall zu werben brauchten, sondern die Vorführung reiner Musik: dies um so mehr, als jene hemmungslose Opernproduktion von einst einem mehr besinnlichen Schaffen gewichen ist, auch der Belkantist nicht mehr in Massen auftritt. Man darf gewiß den Umfang und die Geltung öffentlicher Musik in Italien nicht überschätzen. Dieser Aufstieg macht sich ja verhältnismäßig spät fühlbar: zu einer Zeit, wo überall in der Welt das Konzert als Hörform, mindestens für gewisse Gattungen, sich zu überleben beginnt. Es ist aber Zeichen eben dieser Zeit, daß selbst in Italien die sichtende Musikwissenschaft an Ausbreitung gewonnen hat. Ihr in erster Linie ist es zu danken, wenn nun schon seit Jahrzehnten auf altitalienische Musik zurückgegriffen wird. Allerdings kann es geschehen, daß ihr Geist durch Bearbeiter völlig verändert wird; so durch *Respighi*, der viel zu sehr im modernen Musikleben steckt, um nicht heutige Klangvorstellungen auf die Vergangenheit zu übertragen. Dieser Pflege der alten Musik nach den Gesichtspunkten des gegenwärtigen Musikbetriebes steht das Wirken der Corporazione delle Nuove Musiche gegenüber: *Alfredo Casella*, *Malipiero* und *D'Annunzio* sind ihre Gründer. Man kann sich denken, daß diese in den Nachkriegsjahren geborene Vereinigung sehr national gemeint war. Aber Casella galt noch vor wenigen Jahren als ausgesprochener Radikaler; er wurde gern ausgepfiffen. So wurde auch seine Corporazione als Fremdkörper betrachtet. Man hat zu rühmen, daß Casella Schönbergs »Pierrot Lunaire« überall in Italien, auch gegen die Neigungen der Konzertbesucher, zur Kenntnis brachte. Seitdem freilich hat sich mancherlei geändert. Casella selbst, von einer Anpassungsfähigkeit sondergleichen, hat sich dem musikalischen Empfinden des italienischen Durchschnittsmenschen in geradezu bedenklicher Weise genähert. Eklektiker von Natur, braut er seine Gerichte aufs schmackhafteste zusammen, serviert sie sogar selbst; denn er ist ja nicht nur Tonsetzer, sondern auch Ausführender, Aufführender, Propagandist in Wort und Tat. Ein Kenner und Verwerter aller Musikkulturen. In Amerika ist er nun heimisch, und es ist ihm gelungen,

Mrs. Coolidge für seine Bestrebungen zu gewinnen. So ist er heute der populärste Musiker Italiens; ein Mitgestalter seines Musiklebens mit allen Mitteln. Er rühmt sich, mit seiner Corporazione 25 Konzerte neuer Musik veranstaltet zu haben. Ob mit alledem die Lücke zwischen dem Außergewöhnlichen, Abwegigen und dem Normal-italienischen ausgefüllt ist, bleibt zu bezweifeln. Für den Beobachter ist es immerhin interessant, festzustellen, wie sehr sich seit dem Musikfest in Venedig die Sachlage zugunsten Casellas und seines Anhangs gewandelt hat. Die Teilnahme gerade italienischer Kreise an diesem 6. Fest der I. G. N. M. ist offenbar. Es ist Casella gelungen, außer dem Grafen Chigi-Saracini auch andere hochmögende Herren als Gönner zu gewinnen. Siena steht ganz im Zeichen dieses Musikfestes. Den Gästen wird sogar vom Podesta der Stadt ein außergewöhnlicher »Palio«, das historische Pferderennen, als Volksfest geboten. Graphische Kunst nützt die Gelegenheit in einer Sondernummer der Zeitschrift »La Diana«.

* * *

Man muß das alles wissen, um die Gestaltung des Festes zu verstehen. Soweit es in drei Konzerten moderne Kammermusik brachte, konnte es wenig Neues bieten. Um es Italien, den Senesen und schließlich auch den auswärtigen Musikgästen annehmbar zu machen, mußte man die Musik des Programms ergänzen. So wurde das Orchester des *Augusteo* unter Führung des Maestro *Bernardino Molinari* herbeigerufen, das mit einem Konzert altitalienischer Musik einleitete. Vivaldis Le stagioni, im Detail gewiß sehr fesselnd, doch als Programmusik für Menschen unserer Zeit viel zu ausgedehnt, bestritten den Hauptteil des Konzertes, das über Cimarosa, einen wundervollen Corelli (Suite op. 5) zu Monteverdis Klage der Ariane (ausdrucksvoll gesungen von *Anna Maria Mendicini Pasetti*), führte, um etwas unvermittelt mit Rossinis Semiramis-Ouvertüre zu enden. Durch sie wurde die einschiffige Kirche San Francesco, die aber trotzdem sich akustisch nicht bewährte, zum Theater. *Molinari*, ein sehr genauer Dirigent und Orchestererzieher, ließ hier sein ganzes Temperament los. Man klatschte wütend.

Auch der Chorgesang feierte sein Fest: die *Polifonica Romana* unter Leitung des Palestrina-Forschers *Raffaele Casimiri*, der ja auch in Deutschland schon erschienen ist, kam in eben dieser Kirche so recht zur Geltung; nur die Knabenstimmen entsprachen nicht ganz dem Gesamtniveau dieses Chores. Aber es zeigte sich, daß Siena nach einem solchen Genuß geradezu gehungert hatte: die Kirche war trotz ihrer Weiträumigkeit für die Unzahl von Menschen, die in sie drängten, fast zu eng. Aber auch von Versunkenheit der Zuhörer konnte kaum die Rede sein: in manchen Teilen der Kirche, erzählte man sich, war vor lauter Lärm kein Gesang zu hören.

Es wäre nicht am Platze, den Anteil der Nationen an der in Siena vorgeführten Kammermusik neueren Datums nachzurechnen. Weder die Deutschen noch

die Franzosen traten mit kennzeichnenden Werken auf. Es war ja gewiß sehr erfreulich, den Pianisten *Franz Osborn* in *Paul Hindemiths* Klaviermusik op. 37 ebenso triumphieren zu sehen, wie am nächstfolgenden Abend ihn mit dem Geiger *Stefan Frenkel* in *Heinz Tiessens* Duo für Violine und Klavier op. 35; auch nicht unangenehm, *Maurice Ravels* Sonate für Geige und Klavier als Darbietung des Geigers *Rudolf Kolisch* und der Pianistin *Josefa Rosanska* wieder zu begegnen: aber war nichts anderes Aufführenswertes für das Musikfest herauszufinden als Werke, die sich schon mehr oder weniger bewährt hatten? Weder *Zemlinskys* Drittes Streichquartett noch *Anton v. Weberns* Streichtrio, das übrigens einen stürmischen Zwischenfall hervorrief, brauchten noch einmal vorgewiesen zu werden. Auch *Bohuslaw Martinuss'* Zweites Streichquartett hatte seine Probe auf einem Musikfest in Baden-Baden schon bestanden; *Ernest Blochs* Klavierquintett, das die Jahreszahl 1923 trägt, hat gleichfalls nicht mehr nötig, sich als wirksames Kammermusikwerk gemischten Charakters auszuweisen. Wer nunmehr das Programm nach wirklich Neuem absucht, wird, mindestens als Deutscher zunächst, *Manuel de Fallas* Konzert für Cembalo, Flöte, Oboe, Klarinette, Geige und Cello finden, das der Komponist selbst vortrug. Dieses Konzert, *Wanda Landowska* gewidmet, hat bereits eine Rundreise durch Europas westliche Länder und auch durch Amerika gemacht; so werden sich selbstverständlich Franzosen und Engländer darüber beklagen, daß ihnen etwas Bekanntes vorgesetzt wird.
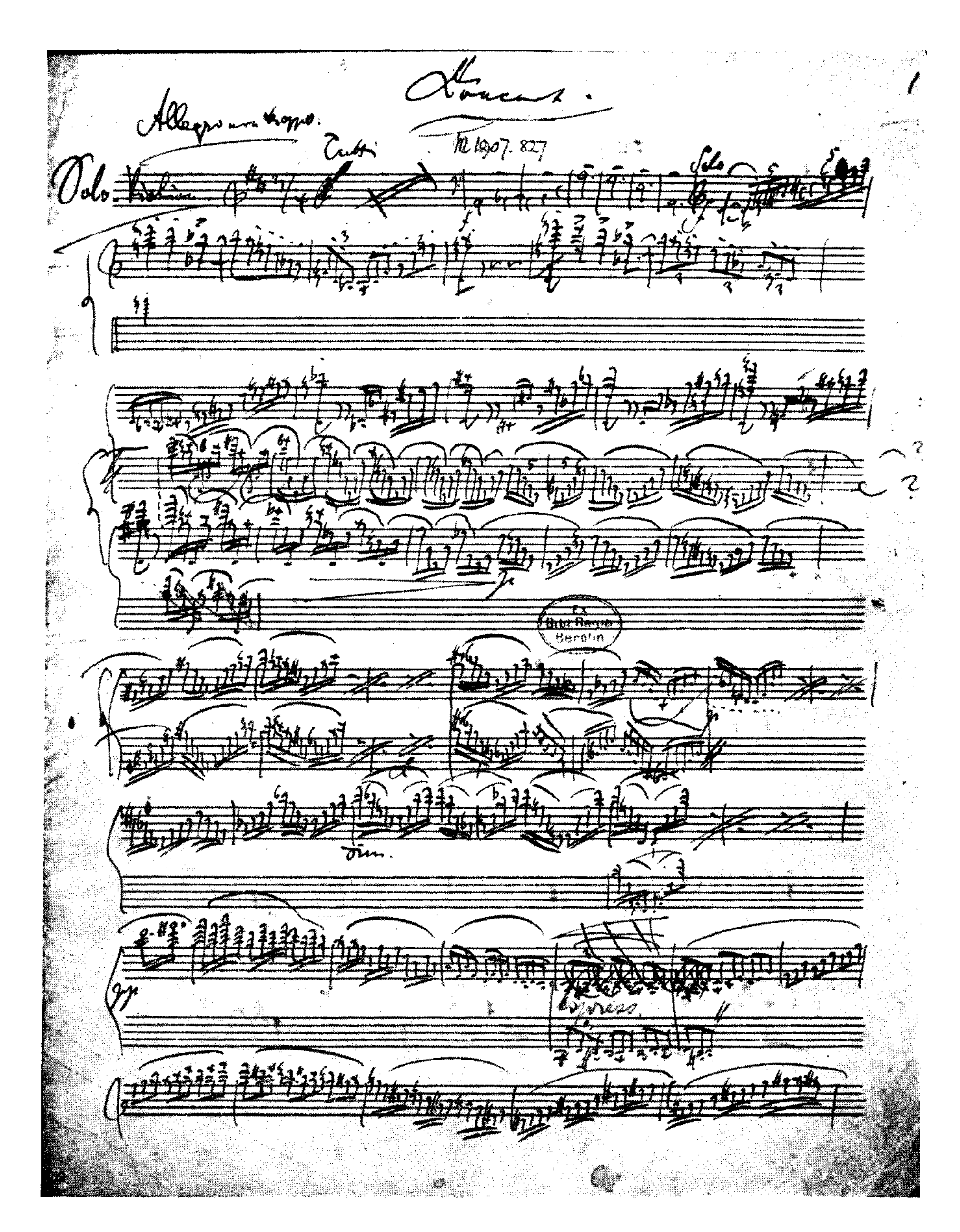
Wenn Manuel de Falla das Cembalo als Soloinstrument in der Umrahmung eines Kammerorchesters gewählt hat, so stimmt dies durchaus zu seinem gegenwärtigen Zustand: das Sinnliche in ihm, stets durch das Seelische beeinflußt, ist nunmehr so abgedämpft, daß eine gemilderte Farbigkeit ihm durchaus entspricht. Der de Falla der Canciones populares Espagnolas schon vertiefte das Folkloristische. Seitdem ist in dem Manne, der die Oper ins Kammermusikalische lenkte, manche Wandlung vorgegangen: die Verpflichtung, Spaniens beispielgebender Meister zu sein, sich in größerem, sagen wir, klassischem Stile zu erproben, ist durch den Ernst geboten, der seine Natur ist. De Falla ist auf dem Wege, ein Mystiker zu werden. Aber er ist auch Romane geblieben. Und Spanier. Mit so geringem Material, wie es Volksgesang und Volkstanz hergeben, irgend etwas der Sonatenform nicht allzu Fernes zu schaffen, ist immerhin ein Kunststück, das nur ihm gelingt. Sein Cembalokonzert enthält mancherlei, ist aber gewiß nicht stileinheitlich. Das spanische Milieu wird, ohne viel Entwicklung, doch kontrastreich in den Außensätzen gezeichnet. Der Mittelsatz spricht eben in seiner akkordischen Haltung und Feierlichkeit die religiöse Mystik de Fallas aus. Man ist geneigt, in deutschen Landen ein Werk dieser Art zu unterschätzen; aber es bleibt doch, selbst wenn wir die Einflüsse Scarlattis und Strawinskijs deutlich spüren, ein kleines Meisterstück übrig.

Man wird sich immer gern mit dem englischen Schaffen auseinandersetzen: *Frank Bridge* hatte bisher der Romantik mehr gefrönt, als es bei einem Vertreter zeitgenössischer Musik üblich ist. Sein Drittes Streichquartett zeigt ihn auf dem Wege, der Romantik zu entsagen. Dieser negativen Seite, der systematischen Ausweichung steht allerdings vorläufig nicht viel Positives gegenüber; nur ein selbstverständliches Können, das aus der Schule des Klassizismus stammt. Die positive Klangwirkung brachte das ausgezeichnete *Brosa-Quartett*, das also zuweilen das Werk akustisch umtäuschte. Wie denn überhaupt Quartettmusik als Ausführung wieder ihre außerordentliche Höhe bewies. Das *Kolisch-Quartett* hier, das *Quartetto Veneziano* dort gaben Ausgezeichnetes. Dieses bescherte uns ein Streichquartett seines Landsmannes *Vincenzo Tommasini*, das durch Feinarbeit auffällt, aber nur im dritten Satz wesentlich wirkt. *Franco Alfanos* Sonate für Cello und Klavier (vom Komponisten mit dem Cellisten *Tusa* dargeboten) hat gewiß nicht jene Einfachheit im tonlichen Gewande, die ein Zeichen ihrer Bedeutung wäre, stellt aber dem Cellisten eine dankbare Aufgabe und ist im tiefsten Grunde italienisch, weil sie auf klangliche Üppigkeit nicht verzichten kann. *Karel Haba*, des Alois komponierender Bruder, ist ihm auch in der Intellektualisierung des musikalischen Schaffens verwandt; seine Sonatine für Flöte und Klavier op. 13 umgeht alles, was nach sinnlicher Wirkung schmeckt. Und auch die Schweiz wartete mit einem jungen Schaffenden auf: *Robert Blum* hat eine Musik für acht Instrumente geschrieben, in der Busonis Lehre deutlich erkennbar wird. Denkt man an Wladimir Vogel, so fällt Wesensverwandtschaft auf. Überreife in jungen Jahren ist das Typische. Das Zielbewußte in der Formung, die sich ganz selbstverständlich durchgeführter Polyphonie bedient, nimmt für Robert Blum ein.

* * *

Dies alles ereignete sich in dem Salone Chigi Saracini, der also ein nicht gerade weiträumiger, aber sehr geschmackvoll ausgestatteter Kammermusiksaal mit einer sehr schönen Orgel ist; in einem Palazzo, dessen seltene künstlerische Kostbarkeiten den Besuchern gezeigt wurden. Auch das Episodische fehlte nicht: wie von ungefähr fand sich die Gesellschaft zusammen, um *Madeleine Grey* zu hören, die Pariser Vortragskünstlerin, die mit Erlesenem aufwartete.
Die Entrechtung des Gesanges als Ausdrucksmittel war das Ereignis eines tschechischen Vormittags, zu dem man sich in eben diesem Raume einzufinden hatte. Ein Musiker, von dem die Welt außerhalb Tschechiens vorläufig noch wenig weiß, der junge *E. F. Burian*, springlebendig, ohne Vorurteil, ungehemmt, künstlerisch vielseitig, getraut sich, der Sprache latente Musik in offener Feindschaft zum Gesang zu lösen. Seine *Voice-band*, die zunächst als Gegenstück zur Jazz-band erscheint, verficht, in Begleitung eines kleinen Jazzorchesters, mit acht um einen Tisch herumsitzenden Personen, einen künstlerischen Naturalismus, der alle Stimmungen und Schattierungen meist

scherzhafter Gedichte mit großem Elan ausdrückt. Burian hat diese Art Sprachmusik in einer Partitur mit eigenen Zeichen niedergelegt. Was unter seiner Führung erklingt, scheint Improvisation, beruht aber auf genauester Vorbereitung. Die Anwesenden wußten zum Teil nicht, wie diese Kunstgattung einzuordnen war; aber sie waren im allgemeinen frei genug, sich dem Eindruck dessen hinzugeben, was wie Varieté aussieht und doch vorwärts weist. Man gab also seinem Herzen einen Stoß und vergnügte sich.
Ganz so vorurteilslos fand allerdings *William Walton*, der musikalische Witzling Englands, seine Zuhörer nicht, als er ihnen Façade nach einem Gedichtzyklus Edith Sitwells bescherte. Durch ein Megaphon, in einem Bühnenbild grotesker Art, wurden angenehm unsinnige Verse deklamiert; dazu ertönte Waltons Jazzmusik, die zwar die Höhe seiner früheren Eingebungen nicht ganz erreicht, doch in ihrer Art bemerkenswert bleibt. Auch Walton glossiert, wie es unter vielen jungen Musikern Sitte ist. Ein Wesentliches zu sagen, würde ihm größere Schwierigkeiten bereiten. Façade würde vielleicht durch mimische Darstellung gewinnen.
Wir haben so das niedliche Teatro della R. Accademia dei Rozzi kennengelernt. Am Abend desselben Tages begeben wir uns in das Teatro dei Rinnuovati, um *Casella*, das Haupt der Corporazione, als Dirigenten der »Noces« *Strawinskijs* zu beobachten. Wenn ich mich jener Aufführung des Werkes unter Hermann Scherchen und in Anwesenheit Strawinskijs erinnere, die das Frankfurter Strawinskij-Fest beschloß, dann wäre zu sagen, daß Casella die Härten dieses echt russischen Chorwerkes, das doch wiederum aus der sehr individuellen Klangphantasie Strawinskijs geboren ist, stark abschliff. Aber es will etwas heißen, daß in Italien eine in allen Teilen so gut studierte, im Technischen verhältnismäßig fertige Aufführung dieses schwierigen Strawinskij zustandekam.
In dem Zurückschauenden verbleibt der Eindruck des Chaotischen, einer allerdings sehr heiteren Buntheit. Was wird die Zukunft bringen? Es entspricht durchaus dem Wesen des Präsidenten der I. G. N. M., des Musikwissenschaftlers *Edward I. Dent*, daß er an eine künftige Vereinigung der Internationalen Praktiker mit den Historikern denkt. Die Verbindung zwischen Musikwissenschaft und Musikausübung ist in einer Zeit der Flauheit enger als je. Wer, bei allem Zusammenhang mit der Gegenwart, Kritik auf weite Sicht treibt, wird sich nicht allzu kühnen Hoffnungen hingeben. Es bleibt eben bestehen, daß das Musikfest als ständige Einrichtung zwar Fuß gefaßt, doch sich in Wirklichkeit als künstlerische Veranstaltung überlebt hat.



Die erste Seite der Solostimme von Johannes Brahms' Violinkonzert





Titelzeichnungen zu Rossinischen Opern von Moritz von Schwind



Aureliano in Palmira

OPERA SERIA IN DUE ATTI MUSICA DEL SIG.^r MAESTRO

ROSSINI

ridotto per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF

Proprietà degli Editori.



Mosé in Egitto

GRAN OPERA IN TRE ATTI MUSICA DEL SIG.^r MAESTRO

ROSSINI

ridotte per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF

Proprietà degli Editori.

Vienna: da A. Berka & Co

Titelzeichnungen zu Rossinischen Opern von Moritz von Schwind

Der Maurer und der Schlosser.

(Le Maçon)

Romantisch-Komische Oper in 3 Akten.

MUSIK VON D.F.E. AUBER.

Mit Hinweglassung der Worte

für das PIANO-FORTE ALLEIN eingerichtet.

Nr. 2367.

Preis f

Eigenthum des Verlegers.

In der Kunst- und Musick-Handlung des

k. k. Hoftheater-Kapellmeisters Thadé Weigl in Wien am Graben Nro 1144.



Inganno Felice

OPERA BUFFA IN UN ATTO MUSICA DEL SIG.r MAESTRO

ROSSINI

ridotto per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF.

Proprietà degli Editori.

Vienna. Publicato da Sauer & Leidesdorf, Kärnthnerstrasse No 941.

Titelzeichnungen zu Auberschen und Rossinischen Opern von Moritz von Schwind

SCHUBERT UND RUSSLAND

VON

ROBERT ENGEL-BERLIN

Das Verhältnis der Russen zu den deutschen Klassikern und Romantikern der Tonkunst ist ernst und tiefgehend. Mozart sollte, wie bekannt, ein Engagement nach Rußland erhalten, was jedoch durch den Tod Potjomkins, und bald darauf auch durch den des Komponisten verhindert wurde; Beethoven stand in ganz besonders engen Beziehungen zu einigen Russen, und seine Missa solemnis erlebte in Rußland ihre Uraufführung; Schumann, Liszt und Wagner unternahmen Reisen nach Rußland und hatten auch als Komponisten auf die russischen Tondichter einen sehr großen Einfluß. Schubert dagegen hatte weder selbst zu Rußland persönliche Beziehungen noch kann von einer tiefen Wirkung seines Schaffens auf die russischen Komponisten gesprochen werden. Zwar ist eine solche auf die letzten Lieder (Romanzen) Glinkas nicht zu leugnen, doch war sie nicht tiefgehend. Auch bei Aljabieff gibt es einiges durch Schubert Inspiriertes, weniger noch bei Dargomyshskij. Bei den Vertretern der sogenannten »neuen russischen Schule« und Tschaikowskij war der Einfluß Schumanns so stark, daß die Spuren Schuberts, soweit sie überhaupt vorhanden sind, so gut wie unnachweisbar erscheinen.

Von dieser Einstellung der Russen zu unserem großen Romantiker hängt auch die wenig ergiebige russische Schubert-Literatur ab. In Zeitschriften, einigen uneinheitlichen Sammelbänden und Büchern zerstreut, weist sie nur wenig Wesentliches auf. Es gibt noch keine russische Schubert-Literatur, sondern nur einzelne beachtenswerte Äußerungen.*) Im großen ganzen kannte man Schubert in Rußland bis in die letzten Jahre nur nach Werken, die dort aufgeführt wurden und dieses waren, wie wir weiter sehen werden, immer wieder dieselben; sie bilden aber nur einen geringen Bruchteil des Gesamtschaffens, das für die breiteren Schichten der musikliebenden Bevölkerung Rußlands auch heute noch nicht aufgeschlossen ist.

Das verhältnismäßig Tiefste und Interessanteste in der Einstellung der Russen zu Schubert sind die Äußerungen der Kritiker. Natürlich müssen auch diese mit einem gewissen historischen Maßstab aufgefaßt und bewertet werden, denn nicht selten war das, was über Schubert geschrieben wurde, weniger sachlich als dithyrambisch. Sseroff, Stassoff, Cui, Tschaikowskij bis auf die Kritiker der neuen (Karatygin) und der neuesten Zeit (Igor Gleboff) haben sich mehr oder weniger treffend über Schubertsche Musik ausgesprochen. Doch war fast keiner von ihnen in dieser Beziehung bahnbrechend, keiner wies der Schubert-Forschung — soweit von einer solchen in Rußland überhaupt die Rede sein kann — neue Wege. Das Wertvollste vielleicht hat

*) *Walter Dahms'* »Schubert«, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, ist auf Beschluß des Russischen Staatsverlages zur Schubert-Zentenarfeier ins Russische übersetzt worden.

Stassoff, der sonst auch stets in Entzücken geriet, sobald er über Schubert zu sprechen kam, in seinem Aufsatz »Die Kunst des 19. Jahrhunderts«, wo er sich über die C-dur-Sinfonie äußert, gesagt. Am höchsten schätzte er gerade dieses Werk Schuberts ein. »Sie ist in ihrer Eingebung, in ihrer Gewalt, in ihrem Drang und ihrer Schönheit, im Ausdruck des Volkshaften und der ›Volksmasse‹ in den ersten drei Teilen und ›des Krieges‹ im Finale wahrhaft genial. Ihre Stimmung und Inhalt nähern sich dem Inhalt der siebenten und achten Beethovenschen Sinfonien sehr; so war die damalige Zeit, und so waren die Ereignisse des unruhigen Lebens, das die besten Menschen und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfüllte.« Von allen Sinfonien der klassischen und romantischen Richtung stellte Stassoff nur die Neunte Beethovens über die C-dur Schuberts. »In Schaffensdrang und Inspiration« — fährt er fort — »ist sie durchaus allen anderen Sinfonien Beethovens gleich, und kann nicht nur mit der siebenten und achten, sondern auch mit der Eroica und der c-moll-Sinfonie verglichen werden.« »Diese C-dur-Sinfonie,« schließt Stassoff, »ist und wird in Ewigkeit eine der größten Tonschöpfungen der Welt sein.« Diese begeisterte und wie fast immer bei Stassoff übersprudelnde Charakteristik hat er 1901, also im 78. Lebensjahre geschrieben.

Ein großer Bewunderer Schuberts war auch Tschaikowskij, in dessen »Musikalischen Feuilletons und Notizen« sich nicht gerade eigenartige, doch tief empfundene Äußerungen über einige Kammer-, Vokal- und sinfonische Werke Schuberts befinden. Selbstverständlich hat auch Tschaikowskij sich am ausführlichsten über die große C-dur-Sinfonie geäußert, die er ein »gigantisches Werk, das sich wie durch großartige Dimension so auch durch außerordentliche Kraft und Reichtum der Erfindung auszeichnet«, nennt.

Wir werden noch gelegentlich auf einige Urteile russischer Kritiker zurückkommen und möchten vorläufig den kleinen, aber, wie immer bei diesem Verfasser, gedankenreichen Aufsatz Igor Gleboffs über »Schubert und die Gegenwart« erwähnen. Dieser Autor hebt die seltene Eigenart Schuberts hervor — »Lyriker zu sein und sich dabei nicht in seine eng persönliche Welt einzuschließen, sondern die Freuden und Leiden des Lebens so zu empfinden und musikalisch zu prägen, wie sie die Mehrheit der Menschen fühlen und wiedergeben möchten, wenn sie das Talent Schuberts besäße«. Indem Gleboff auf das Verhältnis der russischen Gegenwart zu Schubert zu sprechen kommt, betont er, daß auch die jetzt in Rußland wahrzunehmende Neigung zur schlichten und sachlichen Wirklichkeit ganz dem Amerikanismus mit seiner Loslösung vom Menschen und der Natur zugunsten des »Geschäftes« an und für sich widerspricht. Wenn diese Lebenstendenz, die alles Überflüssige verneint und das Verhältnis zum Leben und Menschen vereinfacht, dem heutigen Rußland naheliegt, so »äußert sich auch in der Musik Schuberts eine ähnliche einfache Lebensauffassung, und ungeachtet der zeitlichen Entfernung kann diese Musik uns noch sehr viel Gutes und Wertvolles vom Seelenleben eines verklungenen

Zeitalters sagen, mehr sagen als Lebenserinnerungen und Dokumente, denn sie klingt als unerschöpfliches emotionell objektives Tagebuch«.

Der Begriff russische Schubert-Literatur war bisher eigentlich nur ein Begriff, nicht aber etwas Greifbares. Der »Russische Bote« (Russkij Westnik) brachte 1857/63 »Briefe über Chopin, Schubert und Schumann« von N. F. Christianowitsch, die 1876 in Moskau bei Jurgenson in Buchform erschienen. Die sonst beachtenswerte »Russkaja Musykalnaja Gaseta« (Russische Musikzeitung) von N. F. Findeisen hat Schubert sonderbarerweise nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Eine Notiz über den 100. Geburtstag, die Übersetzung der Studie von La-Mara, Robert Schumanns Skizze über die C-dur-Sinfonie und schließlich ein Aufsatz des russischen Dirigenten Achscharumoff über die sogenannte Unvollendete — das ist alles, was sich in über zwanzig Jahren in dieser führenden Musikzeitschrift des alten Rußland über unseren großen Romantiker vorfand.

Selbstverständlich findet man auch in den Handbüchern zur Musikgeschichte und in den Musikgeschichten russischer Autoren Kapitel über Schubert. So z. B. war auch in der sehr breit angelegten, doch beim Ausbruch des Krieges abgebrochenen »Musikgeschichte aller Zeiten und Völker« von L. A. Sacchetti die Hälfte der zweiten und die Hälfte der dritten Lieferung Schubert gewidmet. Dieser Verfasser lehnte sich fast durchweg an Grove an. In einer anderen Arbeit desselben Autors »Aus dem Gebiete der Ästhetik und Musik« findet sich eine eigenartige ästhetische Abhandlung über den nicht angebrachten Wohlklang in der Charakteristik des »Erlkönig« vor. (Diese Meinung Sacchettis deckt sich z. T. mit dem Urteil Stassoffs, der den »Erlkönig« als Gestalt zu süßlich, lieblich und schmeichelnd fand, jedoch das Werk als Ballade an und für sich sehr hoch einschätzte.)

Wie sich Schuberts Schaffen in dem Petersburger und Moskauer Musikleben widerspiegelte, ist leicht aus den Konzertprogrammen zu ersehen. An der Spitze stand in der ehemaligen russischen Hauptstadt die durch Anton Rubinstein ins Leben gerufene »Russische Musikgesellschaft«. Es ist charakteristisch, daß hier im Laufe von vier Jahrzehnten die große C-dur-Sinfonie zwanzig- und die h-moll-Sinfonie in 33 Jahren zehnmal aufgeführt wurden. In dieser ganzen Zeit keine einzige andere Sinfonie Schuberts! Von den Dirigenten, die diese Werke darstellten, sind Hans v. Bülow, Erdmannsdörfer, Hans Richter, Steinbach und eine Reihe russischer Kapellmeister zu nennen. Es kamen hier auch andere Werke Schuberts: einige Lieder, Chöre und Klavierstücke zum Vortrag, doch auch sie wurden gleich den Sinfonien hartnäckig wiederholt, ohne anderen Werken desselben Komponisten auch nur vorübergehend den Platz zu räumen. In den Konzerten Silotis, die ja auch einmal eine große Rolle gespielt hatten, kamen die beiden erwähnten Sinfonien im Laufe von zehn Jahren je zweimal zur Aufführung. Verhältnismäßig wenig wurden Schubertsche Werke — im vollen Gegensatz zu Schumann — in den Konzerten

der »Freien Musikschule« gepflegt. Hier kamen von 1862 bis 1887 die C-dur einmal, die h-moll zweimal, und die Klavierfantasie C-dur auch zweimal zur Aufführung. Wann diese beiden Sinfonien zum erstenmal in Rußland aufgeführt wurden, läßt sich leider nicht mehr genau feststellen. Die C-dur gelangte unter Anton Rubinstein bereits in der ersten Saison am 30. November 1859 zu Gehör. Aber noch früher, bereits am 22. März 1858 — hat die Philharmonische Gesellschaft dieses Werk herausgebracht. Nach einer Rezension Sseroffs zu urteilen, war dies die russische Uraufführung. Das Urteil dieses übereifrigen Wagnerianers lautete nicht gerade begeistert. Er fand, daß die Sinfonie vorzügliche einzelne Teile, hervorragende Details aufweist, daß aber im ganzen der Eindruck monoton und langweilig ist. Er fand sogar, daß in einer Mendelssohn-Sinfonie mehr Schwung liegt. Doch mildert er dieses Urteil durch ein Lob an die Philharmonische Gesellschaft, indem er sagt, daß es jedenfalls interessant und nützlich ist, ein solch wichtiges Werk des genialen Franz Schubert kennen zu lernen. Ob der ungünstige Eindruck durch die Art der Ausführung oder an und für sich hervorgerufen war, ist heute schwer zu sagen.

Von der »Unvollendeten« ist anzunehmen, daß am 22. Februar 1867 ihre russische Uraufführung stattfand, doch auch dies läßt sich mit Bestimmtheit nicht behaupten.

Die Pflege der Lieder Schuberts begann in Rußland um die Mitte der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, als in Moskau Jurgenson einen Auswahlband Schubertscher Lieder, redigiert von Nikolaj Rubinstein, herausgab. Um dieselbe Zeit gab es auch schon hervorragende russische Schubert-Sänger, zu denen besonders der Bassist Ratkowskij, Mitglied der Kaiserlichen Oper, zählte. Es werden von den Zeitgenossen auch noch andere Schubert-Sänger, wie Frau Leschetizkaja, Nissen-Saloman, die 1860 den unvermeidlichen »Erlkönig« unter der Begleitung Anton Rubinsteins sang, ferner Prjanischnikoff usw. genannt.

Ungefähr um dieselbe Zeit kamen in Rußland auch die Kammermusikwerke Schuberts zu Gehör durch die berühmte Vereinigung Ferdinand Laubs, die damals in Petersburg eine außerordentliche Bedeutung hatte. In den Kritiken Sseroffs findet sich ein Urteil über die Aufführung des B-dur-Trios durch Levy, Laub und Karl Schubert. Der berühmte Kritiker äußerte sich auch diesmal wenig günstig: »Es ist Wiener Musik, im leichten und etwas altertümlichen Stil; im Grunde genommen Bagatellen, Spielerei.«

Im Laufe von 50 Jahren (1859—1909) wurden in den Kammermusikabenden der »Russischen Musikgesellschaft« das Quartett d-moll 22-, a-moll 18-, G-dur 5-, C-dur 1mal, das Quintett C-dur 20- und A-dur 2mal, das Oktett 1mal, das Trio B-dur 11- und Es-dur 7mal herausgebracht. In einem halben Jahrhundert kamen in diesen Konzerten nur dreißig der allerbekanntesten Lieder zum Vortrag. Klaviersonaten berücksichtigte man überhaupt nicht,

und es mußten noch Jahrzehnte vergehen, bis Artur Schnabel durch seine geniale Interpretation Schubertscher Klaviermusik das Interesse der fortschrittlichen Musikkreise Petersburgs — aber auch nur Petersburgs — für das Klavierschaffen und besonders die Klaviersonaten Schuberts wachrief. Hier wäre noch zu erwähnen, daß Anton Rubinstein in seinen musikalischen Vorlesungen des Jahres 1888/89 die fünf wichtigsten Sonaten, die »Wanderer-Fantasie« und viele kleine Werke zum Vortrag brachte. Dagegen wurde von ihm in seinen historischen Konzerten 1885/86 Schubert etwas stiefmütterlich behandelt.

Betrachten wir das Musikleben Rußlands in den letzten zehn Jahren und die Einstellung zu Schubert, so sehen wir hier immerhin eine Erweiterung des Gesichtspunktes. Von den 388 Konzerten, die die Staatliche Akademische Philharmonie in Leningrad von 1921 bis 1927 veranstaltete, war nur ein einziges — unter der Leitung Nikolaj Malkos — ganz Schubert gewidmet. Es enthielt neben einigen Liedern die 9. und 7. Sinfonie, also die schon früher so oft in Rußland gespielten h-moll und C-dur! Außerdem kam die h-moll-Sinfonie in dieser Zeit noch viermal zur Aufführung, darunter auch unter Abendroth und Klemperer. Nur Knappertsbusch brachte die Sechste, die auch in Moskau von Stefan Strasser gespielt wurde. Es ist charakteristisch, daß er seinem Konzert in der Zeitschrift »Ssowremennaja Musyka« (Zeitgenössische Musik), Dezember 1927, einen kurzen Einleitungsartikel vorausschickte, denn in Moskau kannte man dieses Werk so gut wie gar nicht. Dieser Aufsatz, sowie einige Beiträge Igor Gleboffs und W. G. Karatygins zu den Konzerten der Leningrader Philharmonie bilden im gewissen Sinne den Anfang der neuen russischen Literatur über Schubert, der eine verheißungsvolle Zukunft in Aussicht gestellt war, die aber durch die Ungunst der Zeit vorläufig leider nicht in Erfüllung gehen kann. Das von dem Moskauer Staatsinstitut für Musikwissenschaft vorbereitete russische Schubert-Buch, das ein Seitenstück des bekannten »Russischen Beethoven-Buches« bilden sollte, kann, wie ich im letzten Augenblick erfahre, leider nicht zustande kommen. Als Ersatz wird man sich wahrscheinlich mit einem Schubert-Heft einer Moskauer Musikzeitschrift begnügen müssen. Die für das »Russische Schubert-Buch« vorausgesehene russische Schubert-Bibliographie, die annähernd 300 Arbeiten aufzählt, soll jetzt als Einzelbändchen in Odessa und in gekürzter Gestalt in einer Zeitschrift erscheinen. Außerdem wird von Eugen Braudo ein Büchlein »Schubert und seine Zeit« herausgegeben werden. Mit einem endgültigen Urteil über die russische Schubert-Jubiläumsliteratur muß jedoch selbstverständlich abgewartet werden.

Die russische Dichtung ging nicht ganz achtlos an der Erscheinung Schuberts vorüber, wenn sie auch diesem Komponisten eine viel geringere Aufmerksamkeit als etwa Beethoven entgegenbrachte. Von den großen russischen Dichtern war es Lermontoff, der in seinem »Bruchstück einer begonnenen

Novelle« (1841) den »Erlkönig« erwähnt. Noch früher — im »Almanach für das Jahr 1838« — erschien eine Erzählung W. F. Odojewskij »Die Waise«. Hier wird das Lied »Das Glöcklein« erwähnt. Wir führten diese beiden Dichternamen an, weil sie eine Widerspiegelung des starken Eindruckes, den die Lyrik Schuberts auf die besten Männer Rußlands in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts machte, charakterisieren.

In seinem höchst aufschlußreichen Beitrag »Musik in den russischen Intelligenzler-Kreisen der zwanziger bis vierziger Jahre«, mir vom Verfasser, Igor Gleboff, dem ich auch für die Bereitstellung der russischen, in Deutschland fehlenden Quellen zu diesem Beitrag hiermit meinen aufrichtigsten Dank sage, in Handschrift freundlichst überlassen, ist dieses Thema ganz besonders eingehend behandelt. Es wird hier das kulturhistorisch so außerordentlich einflußreiche »Kränzchen Stankewitschs«, der, selbst ein unbedeutender Schriftsteller, eine segensreiche Einwirkung auf das russische Geistesleben der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hatte, in seinen Beziehungen zu Schubert betrachtet. Es versammelten sich bei Stankewitsch Historiker, Dichter, Kritiker, Schriftsteller, die ihre Zusammenkünfte den abstrakten Wissenschaften, der Philosophie, Ästhetik und der Literatur widmeten. U. a. gehörten diesem Kreise Michail Bakunin, der auch in Wagners Autobiographie erwähnte russische Mitbegründer der anarchistischen Propaganda der Tat, der höchst einflußreiche Literaturkritiker Belinskij, der Schriftsteller W. Botkin, der Pädagoge Neweroff u. v. a. an. Stankewitsch war eine musikalisch ungemein feinfühlige Natur und einer der ersten Russen, die das Wesen Schubertscher Musik in einer Zeit erfaßt hatten, als dem Komponisten auch in der Heimat noch nicht die ihm gebührende Anerkennung entgegengebracht wurde. 1835 fand er bei bekannten Gutsbesitzern ganz zufällig in der Musikzeitschrift »Philomela« den »Erlkönig«, spielte ihn durch und »wurde« — nach seinen eigenen Worten — »fast verrückt«. Seitdem unterließ er nie die Gelegenheit, Schuberts Werke zu hören, und geriet in höchste Begeisterung, als er sich den »Schwanengesang« zu eigen machte. Diese Lieder kamen zu den Moskauer Musikliebhabern neun Jahre nach ihrem Erscheinen. Die Briefe Stankewitschs und seiner Freunde legen ein beredtes Zeugnis davon ab, wie tief Schuberts Lieder die Gemüter der russischen Gesellschaft ergriffen hatten. Stankewitsch war wohl der feinfühligste Kenner Schubertscher Lieder und erfaßte wie kaum ein anderer Russe die ganze Vielseitigkeit dieser Musikgebilde. Ohne hier auf zahlreiche Urteile hervorragender Russen einzugehen, möchten wir nur erwähnen, daß u. a. der berühmte Volksdichter Koltzoff, der Publizist Alexander Herzen, der Dichter N. P. Ogarev zu den begeisterten Verehrern Schubertscher Musik gehörten. Ogarev schrieb am 1. Januar 1842 seiner Frau aus Berlin: »Zum Abendessen war der Dichter Rellstab (gemeint ist der berühmte Mitredakteur der ›Vossischen Zeitung‹), ein unerträgliches Wesen. Trockener Kritiker. Das ›Ständchen‹ ist sein bestes Werk. Er

behauptet, daß Schubert seine Verse verhunzt hätte. Ein unerträglicher Dummkopf.«

Auch Belinskij unterlag dem Einfluß Schubertscher Lieder. Er schrieb an seinen Freund Botkin am 9. Februar 1840: »Hätte viel drum gegeben, um in deinem Zimmer den ›Leiermann‹ zu hören; ich glaube, ich würde weinen, wenn ich, vorübergehend, unterm Fenster, diese wundervollen, erhabenen Töne hörte, die meine Seele so tief ergriffen haben.«

In den »Musikalischen Notizen« W. P. Botkins, aus dem Jahre 1838, der nach Herzen »Raisonneur in der Musik und Philosoph in der Malerei« war, und »sein Leben lang im ästhetischen Himmel schwebte«, findet sich die vermutlich erste Mitteilung über eine öffentliche Aufführung des »Erlkönig«. Botkin bedauert, daß für das russische Publikum die deutsche Musik in ihrer wahren Bedeutung noch nicht besteht. Es war unfähig, die Intensität und die Durchgeistigung des Sängers Breiting zu erfassen, den das Petersburger Publikum sogar »das Glück hatte, in der Oper zu hören«.

Wir werden hier auf die beiden Märsche op. 55 und op. 66, die wie der Schubert-Biograph Kreißle v. Hellborn richtig sagt: »einzig und allein aus Lust am Komponieren, ohne von Jemandem dazu bestimmt worden zu sein«, geschaffen wurden, nicht näher eingehen, jedoch möchten wir noch erwähnen, daß der zweite Marsch, a-moll op. 66, anläßlich der Krönung Nikolaus I. komponiert, von Rimskij-Korssakoff instrumentiert und unter der Leitung M. A. Balakireffs am 5. Mai 1868 in Petersburg aufgeführt wurde.

SCHWIND ALS MUSIKILLUSTRATOR

VON

JOSEF KOLARSKY-WIEN

Die Büchersammler der Gegenwart teilen sich in zwei Gruppen. Sie streben zwei verschiedenen Zielen zu, von denen das eine das Hauptaugenmerk auf den Inhalt der gesammelten Werke lenkt, das andere, weitaus weniger häufige, sich auf das künstlerische Äußere der Bücher konzentriert.

Eine noch verhältnismäßig junge Richtung in Sammlerkreisen sind die Musikbibliophilen, noch seltener aber die Musikaliensammler, die nach Gesichtspunkten äußerer Form sammeln. Daß Musikalien, die eine vollkommene Leistung der Buchdruckerkunst darstellen, wenig häufig vorkommen und meist nur durch Zufall zu erwerben sind, scheinen die Ursachen zu sein, daß diese letzte Gruppe nur schwach vertreten ist. Künstlerisch vollwertige Resultate sind es in erster Linie, die wir vom Musikillustrator fordern, und da bedarf es nicht bloß eines guten Technikers, um ein ruhig geschlossenes Seitenbild zu erzielen, der Künstler muß auch den Sinn des Musikwerkes erfassen. In verhältnismäßig wenigen Schöpfungen resultiert diese Kombination

befriedigend. Erfreulicherweise sind einzelne große Künstler in ihrer Jugendzeit mit einer Reihe von Arbeiten auf diesem Gebiete vertreten. Moritz v. Schwind, eine der Leuchten der Romantik, hat sich für diese Richtung eingesetzt, wenn auch seine Notentitel nur in die Jugendepoche seines Wiener Studiums bei Schnorr fallen.

Durch die Einführung der Lithographie aus Frankreich tritt gerade zur Zeit der Romantik eine Konjunktur des Notentitels in Deutschland auf. Die Mehrzahl dieser kam kaum zur Geltung, da dieselbe illustrative Zeichnung im Innern des Buches hätte stehen können. Und gerade Schwind war es, der, eigener Anlage folgend, mit seinen Steinzeichnungen über die breite Masse emporragte, wenn auch seine Jugendschöpfungen keinen Vergleich mit den künstlerisch vollwertigeren Werken des späteren gesetzteren Schwind aushalten. Seine Erstlingsarbeiten dienten dem nackten Broterwerb; in dieser Hinsicht ließ ihm sein Schwager Armbruster in seiner Eigenschaft als Verleger Förderung zuteil werden.

»Zu den Inkunabeln der Schwindschen Muse«, schreibt Dr. Holland in seiner Schwind-Monographie, »gehören allerlei für den Armbruster-Verlag gelieferte Zeichnungen, welche im Steindruck erschienen: Illustrationen zu einer Klassikerausgabe, ein Zyklus Kinderbelustigungen und eine Serie von Titelvignetten zu den Klavierauszügen der Rossini-Opern, bei Sauer & Leidesdorf, Vienna, Kärntnerstraße 941 erschienen, von denen aber nur ein Teil als musikbibliophiles Rarissimum bekannt ist.«

Scherz, Witz und Laune, bis zu den lustigsten satirischen Einfällen stehen ihm zur Verfügung. Der scharfe Sinn, mit dem er das Charakteristische an den uns heute meist unbekannten Opern auffaßt, ist bewunderungswürdig. Die Formengebung ist typisch Schwind und je nach den Charakteren mehr oder minder ideal. Die Figuren, die sich mit auffallender Natürlichkeit bewegen, zeigen vielfach verwandte Typik: während bei den jugendlichen Mädchengestalten ein geradliniges Profil und kleine, etwas schiefgestellte Augen vorherrschen, haben die Jünglinge meist einen weichlichen Ausdruck.

Nicht nur das Stoffliche, sondern auch das Formale weist auf den Ursprung eines musikalischen Erlebnisses bei Schwind hin. Die Bewegung der Gestalten ist oft durchaus arabeskenhaft empfunden, und die lineare Arabeske wird zum zeichnerischen Korrelat des musikalischen Rhythmus. Schon in diese Serie seiner Frühschöpfungen*) legt Schwind die ganze Subjektivität seines späteren Genius.

*) *Rossini,* dessen 60. Todestag auf den 13. November fällt, hieß die faszinierende Erscheinung, der auch der junge *Moritz v. Schwind* seine Huldigung nicht vorenthielt. Unter den Operntitelblättern von Schwinds Hand fällt das zum »Matrimonio per Cambiale« auf, weil die männliche Figur eine sehr gelungene *Schubert-Karikatur* darstellt. Der Buffo-Stil lächelt auch aus dem Frontispize der Diebischen Elster (»La Gazza ladra«). Auf den folgenden beiden Blättern zeigt der Künstler die edle Strenge seines Lehrers; auf dem »Maurer- und Schlosser«-Blatt exzelliert Schwind durch zeitgemäße Ornamentierung der Schrift, und auf »Jnganno Felice« wird er höfisch. Lebendige Titel sind's, wie sie später vielfach nachgeahmt wurden. — Diese sechs Steinzeichnungen, der Sammlung Richard Abeles zugehörig, sind heute nahezu unbekannt. Auch der große, von Otto Weigmann, der kleine, von Gustav Keyßner herausgegebene Schwind-Band (Deutsche Verlags-Anstalt) führen sie nicht auf. *Die Schriftleitung*

DIE GEGENWÄRTIGE LAGE DER MUSIKPÄDAGOGIK IN EUROPA *)

II. PLANOVAJA ORGANISAZIJA PROFESSIONALNOGO MUSYKALNOGO OBRASOVANIJA Y SSSR

ORGANISATIONSPLAN DER MUSIKALISCHEN BERUFSBILDUNG IN SSSR

Das allgemeine Prinzip der inneren Wirtschaftspolitik von SSSR, welches aufgestellt ist, um die Entwicklung der Industrie und des ganzen wirtschaftlichen Lebens durch den Staat zu regeln, wird vom Volkskommissariat für Bildungswesen auch auf die Berufsunterrichtsanstalten angewandt. Das System der Musikberufsschulen ist unter dem Gesichtspunkt aufgebaut, allen musikkulturellen Bedürfnissen der Gesellschaft zu dienen. Man unterscheidet Schulen, die die mittel qualifizierten Arbeiter vorbereiten, das sind die Musik-Techniken, und Konservatorien für höher qualifizierte Arbeiter.**) Techniken gibt es selbstverständlich erheblich mehr als Konservatorien, da die Zahl der benötigten staatlichen Arbeiter mittlerer Qualifikation größer ist als die der höheren Qualifikation. Eine oberflächliche Berechnung zeigt, daß Zentralsowjetrußland RSFSR mit zwei Konservatorien, dem Moskauer und dem Leningrader, bei einem Bestand von je 600 bis 650 Schülern auskommt. Die Frage rationalisierter Arbeit der Musik-Techniken gehört zu den Organisationsfragen des Volkskommissariats für Bildungswesen.

Alle Musiker, die die Berufsschulen beendet haben, müssen nicht nur Menschen sein, die die Technik ihres Handwerkes begriffen haben, sondern Gemeinschaftskünstler in vollstem Sinne dieses Wortes, Erzieher zum sozialen Bewußtsein und Bildner des sozial-emotionalen Lebens durch die Musik. Diese Bedingungen könnten sie nicht erfüllen, wenn sie nicht allseitig gebildete und allgemeinpolitisch orientierte Menschen wären. Darum werden in den Lehrplan der Musikschulen nicht nur Spezialgegenstände aufgenommen, sondern das Technikum ist zugleich allgemein bildende Mittelschule, das Konservatorium zugleich höhere Schule.

Die Einteilung der Schule nach Spezialfächern und die ganze akademische Struktur der Musikschulen ist abhängig vom staatlichen Bedarf. Eine der Hauptaufgaben von Sowjetrußland ist es, den Arbeitern und Bauern das zeitgenössische Kulturleben zugänglich zu machen. Die Musik darf nicht nur für Musiker und eine kleine Gruppe Erwählter und Kenner existieren, sondern für alle Massen der menschlichen Gesellschaft und vor allem für die Klassen, die durch die soziale Revolution zum Kulturleben berufen sind: *für die Arbeiter und Bauern*. Darum muß eine der wichtigsten Aufgaben der Techniken und Konservatorien die Vorbereitung der Arbeiter zu musikalischer Erziehung und Bildung sein.

Noch bis jetzt ist es schwer, die Vorstellung unter den Massen der Studenten und sogar der Unterrichtenden zu beseitigen, daß die Aufgaben der Pädagogen nicht weniger kompliziert als die der praktischen Musikausübenden sind. Irgendwo vegetiert immer noch der Gedanke, daß es sich nur in *dem* Fall lohnt, das pädagogische Fach zu ergreifen, wenn keine Hoffnung mehr besteht, das Podium zu betreten.

Für Dilettanten waren immer am meisten anziehend die spezifisch solistischen Instrumente, vor allem das Klavier. Aber gerade an den Ausübenden auf diesen Soloinstrumenten stellt die zeitgenössische Musikschule besonders hohe Ansprüche. Den Solisten braucht die Gesellschaft nur dann, wenn er seine individuelle Ausführung dem Auditorium aufzwingen kann.

Die Zahl der Schüler für das Fach der Soloinstrumente nimmt, verglichen mit der vorrevolutionären Zeit in den Konservatorien, bedeutend ab. (In den Technikum-Anstalten bilden die Pianisten bis jetzt noch die bedeutende Mehrheit aller Schüler; die Schuld an dieser Unvollkommenheit der Lösung prinzipieller Fragen liegt an mangelnder materieller Sicherstellung der meisten Techniken, die gezwungen sind, ihre materielle Basis auf der Unterrichtszahlung materiell sichergestellter Schüler aufzubauen.) Aber gleichzeitig damit wächst die Zahl der Schüler für das Fach der Orchesterinstrumente bedeutend, dehnt

*) Vgl. »Die Musik« XXI/1, S. 55.

**) Als vorbereitende Anfangsschulen gibt es für Kinder die Schulen der ersten Stufe mit den Spezialfächern Klavier, Geige und Violoncello, und Schulen für allgemeine musikalische Bildung für Erwachsene.

sich aus die Bedeutung der Ensembleklassen, der Klassen der Begleiter, bilden sich spezielle Abteilungen der Choristen in den Techniken, d. h. es wächst die Arbeit in allen den Fächern, von denen die Praxis des musikalischen Lebens eine große Anzahl von Ausübenden erfordert.

An den Konservatorien entstanden auch mehrere neue Fächer: theoretische, historisch-soziologische und physikalisch-akustische. Selbstverständlich sind diese Fächer nicht sehr zahlreich: denn die musikwissenschaftlichen Institute von SSSR können keine große Anzahl Arbeiter auf dem Gebiet der Musikwissenschaft fassen.

Die Regulierung des Bestandes der Schüler in den Spezialfächern wird durchgeführt von einem Teil des Volkskommissariates für Bildungswesen und durch lokale Volksbildungsabteilungen, durch eine gleichmäßige Verteilung nach einer bestimmten Norm auf die einzelnen Fächer.

Einer der wichtigsten Teile des Unterrichtsplanes ist die sogenannte *Leistungspraxis des Schülers*, d. h. für alle Schüler ist die praktische Arbeit in ihrem Fach noch in den Jahren des Unterrichtes bindend. Für die Ausübenden ist es das Spiel im Konzert, nicht in der Schule und im Unterricht, sondern im Konzert, hauptsächlich in den Arbeiterklubs, in den Klubs der Roten Armee usw., wo sie ihre Selbständigkeit als verantwortliche Darsteller und Organisatoren zeigen. Für die Pädagogen ist praktische pädagogische und musikalisch-aufklärende Arbeit nötig, für Komponisten das Hervortreten in Konzerten mit ihren eigenen Werken usw. Außerdem fordert das Volkskommissariat für Bildungswesen in seinen letzten Dekreten von den Unterrichtsanstalten, daß sie eine Spezialkommission zusammen mit den Entlassenen organisieren. Diese Kommission muß darüber Buch führen, welche Arbeit die Entlassenen ihrer Unterrichtsanstalten annehmen und ob sie alle sichergestellte Arbeit haben, muß den jungen Spezialisten methodische Ratschläge geben und überhaupt in gewissem Maße fortfahren, jenen eine Tätigkeit anzuweisen, die sie zur Arbeit vorbereitet haben. Denn der Staat ist verantwortlich dafür, daß er denen, die die Schule beendet haben, Arbeit in ihrem Fach gibt; und weder darf noch muß er diejenigen vorbereiten, denen er wissentlich diese Arbeit nicht gewähren kann. Beim Volkskommissariat für Bildungswesen hat man auch angefangen, eine Spezialkommission für die Arbeitsverteilung der aus den künstlerischen höheren Lehranstalten Entlassenen zu organisieren.

Außer der methodischen Seite bei der Frage von den Eigenschaften und der ideologischen Richtung jener Arbeiter, welche die Berufsmusikschule entläßt, gibt es für Sowjetrußland noch eine andere Seite, das ist die *Klassenauswahl der Schüler*. Ein echter Kämpfer sein für die Sowjetideologie und in diesem Kampf die Musik auszunützen, als starkes Werkzeug des sozialen Einflusses, kann am besten der, für den dieser Kampf seine Angelegenheit ist, die Angelegenheit seiner Klasse. Das, was in Sowjetrußland »Proletarisierung« der Schule heißt, ist, daß bei Ergänzungen auf alle Fälle die Vertreter der Arbeiterklasse und der Bauern bevorzugt werden, es gibt einfach nicht das Recht der starken Klasse, der Diktatorklasse.

Eines der Mittel zur Vorbereitung der Arbeiter- und Bauernjugend zum Eintritt in die Konservatorien ist die *musikalische Arbeiterfakultät.**) In sie treten ausschließlich erwachsene Arbeiter und Bauern ein. Sie erhalten dort allgemeine Bildung und spezielle musikalische Vorbereitung für den Eintritt in den ersten Kurs der Konservatorien. Natürlich sind die Grundfächer der Arbeiterfakultät Gesang, Spiel auf Blasinstrumenten, musikalisch bildende Arbeiten kompositorischer und musikwissenschaftlicher Art, d. h. soweit wie man sie noch als erwachsener Mensch lernen kann.

Ein anderes derartiges Unternehmen ist das *Sonntags-Arbeiterkonservatorium*, organisiert vom Moskauer Konservatorium. Schon im ersten Jahr seines Bestehens lockte das Sonntags-Konservatorium eine große Anzahl Arbeiter Moskaus an, die dort zu lernen wünschten. Für 180 vorhandene Stellen waren ungefähr 700 Anmeldungen eingereicht. Die aus dem Sonntags-Konservatorium Entlassenen sind Kandidaten für den Eintritt in die Arbeiterfakultät.

Eine Mitteilung vom Organisationsplan der Arbeiten an Berufsmusikschulen wäre unvollständig, wenn nichts über die Institute der *Aspiranten* und der *Beförderten* an den Konservatorien gesagt wäre. Die Aspiranten, die Besten der Entlassenen, bleiben am Konservatorium zur Vorbereitung für die künftige Ar-

*) Gegenwärtig ist die musikalische Arbeiterfakultät ein Teil der künstlerischen Arbeiterfakultät. In Kürze wird sie selbständige Fakultät am Moskauer Konservatorium werden.

beit in der Eigenschaft als Unterrichtende. Sie durchlaufen eine dreijährige Prüfungszeit. Während dieser Zeit verwalten sie selbständige Facharbeiten sowohl in bezug auf künstlerische Praxis wie auch in bezug auf wissenschaftliches, soziologisches Studium der Musik, Arbeiten auf dem Gebiete der Methodik und ihrer methodologischen Kunst und auf dem Gebiete pädagogischer Praxis mit den Studenten am Konservatorium unter Leitung eines Professors. Nach Beendigung der Prüfungszeit können die tüchtigsten der Aspiranten als Lehrer in ihrem Fach am Konservatorium gewählt werden.
Die Beförderten, die gleichsam aus dem allgemeinen Niveau der Studenten Herausgehobenen, die begabtesten und arbeitsfähigsten Studenten älterer Kurse sind die Kandidaten für Aspiranten. Außer der Erfüllung des Lehrplans treiben sie ergänzende und vertiefende Arbeiten auf dem Gebiete ihres Faches. Abhängig von individueller Neigung sind dies je nach dem, entweder wissenschaftliche Arbeiten ihres Faches oder rein künstlerische Praxis (so existiert z. B. am Moskauer Konservatorium ein Streichquartett der Beförderten).

Nadeschda Brjusowa
Aus dem Russischen übersetzt
von *Annemarie Hirsch.*

* MECHANISCHE MUSIK *

AUSSICHTEN DES TONFILMS

Wohin man blickt, überall wird zur Zeit vom Tonfilm gesprochen. Die Fachpresse der verschiedensten Gebiete hat die Diskussion über ihn eröffnet. Es mag ein Zufall sein, ist aber doch symptomatisch, daß sich am gleichen Tage im Handelsteil einer großen Tageszeitung, im Feuilleton eines Berliner Blattes und in einer Literaturzeitschrift Beiträge zu diesem Fragenkreis finden. Und die Berechtigung, ihn auch von seiten der Musik immer wieder zu diskutieren, braucht wohl nicht nachgewiesen zu werden. An welchem Punkte seiner Entwicklung hält nun der Tonfilm?
Offenbar hält er an jenem höchst kritischen Punkt, wo das technische Problem gelöst ist und die praktische Verwendung einzusetzen hat. Denn das hat er vor seinem stummen und, wie manche meinen, deshalb veralteten Vorgänger voraus, daß ihn die Technik erst bis zu einem hohen Grade von Leistungsfähigkeit förderte, bevor sie ihn der Praxis übergab. Seit Jahren sind Versuche, dem optischen Bild des Films das akustische beizugeben, in vielen Ländern und nach unterschiedlichen Methoden angestellt worden. Der Antrieb war zunächst gewiß bloßer Erfinderehrgeiz; der Wunsch, zu zeigen, daß man auch dies schaffen könne. Aus dem gleichen Grunde war man auch zum farbigen Film gekommen, für den ein künstlerisches Bedürfnis überhaupt nicht vorlag. Der Film als Kunstwerk hat ihn denn auch automatisch abgestoßen, er hat sich niemals durchsetzen können. Ein ähnliches Schicksal, hört man heute oft sagen, wird auch der Tonfilm erfahren.
Insofern sich dieses Verdammungsurteil auf den sprechenden Film bezieht, bleibt es eine Angelegenheit der Literatur und des Theaters. Die Unmöglichkeit, das filmische Kunstwerk in Zukunft als eine technisch entsprechend verbesserte Neuausgabe des Schauspiels zu betrachten, leuchtet ein. Dennoch soll es versucht werden. Aus Amerika kommt die Nachricht, daß dort die Filmschauspieler begonnen haben, Sprechunterricht zu nehmen, sogar Chaplin erklärt, er habe sich in seinem neuesten Film bereits der neuen Mittel bedient, und einige große amerikanische Produzenten haben sich bis zu der Behauptung verstiegen, mit dem Beginn der kommenden Saison werde der stumme Film sein Ende finden. Eisenstein und Pudowkin, die beiden produktiven russischen Regisseure, legen in einem gemeinschaftlichen Aufsatz ihre Meinung über die Zukunft der Kinematographie nieder und versprechen sich von einer Einbeziehung des Tones, allerdings in einer bisher unbekannten und eigenartigen Weise, große Fortschritte. Und in Deutschland, wo ebenfalls fähige Autoren und Regisseure das wichtige Problem bereits eifrig erörtern, soll unter dem Namen »Deutsches Tonbildsyndikat« ein Verband gegründet werden, der — abseits vom wirtschaftlichen Kon-

kurrenzkampf der einzelnen Firmen — die Sache des Tonfilmes vertreten will.
Lassen wir das, in der angenehmen Erwartung einer an Experimenten reichen Entwicklung, auf sich beruhen, und fragen wir, was die Musik vom Tonfilm zu erwarten hat. Zunächst sollte man diesen, da er Geräusche, menschliche Stimmen und auch Musik, also reinen Klang, wiedergeben kann, doch wohl richtiger »Schallfilm« nennen. Dann ergäben sich die Untergruppen: Geräuschfilm und Sprechfilm, die beide der oben angedeuteten Fragestellung unterliegen, und als dritte Gruppe der Musikfilm, der heute fast ausschließlich gemeint ist, wenn vom Tonfilm geredet wird.
Es ist schon wiederholt dargelegt worden (auch in der »Musik«, von dem zuständigen Fachmann Dr. Bagier), was der tönende Film für die Begleitmusik leisten kann, in welchem Maße er auch durch die Koppelung von Bild und Klang der Pädagogik zustatten kommen wird. Von besonderer Bedeutsamkeit ist aber auch eine andere Verwendungsmöglichkeit, die auch schon erwogen und probiert, jedoch noch nicht genügend beachtet worden ist. Freilich stehen ihr einstweilen noch erhebliche technische Schwierigkeiten entgegen; ich spreche vom *Tonfilm ohne Bild.*
Vor Jahren schon kam aus Frankreich die Kunde, es sei dort gelungen, gewöhnliche Filme, sogar alte, schon zu Bildzwecken gebrauchte, mit Tönen zu beschreiben. Damit schien ein wesentliches Übel der mechanischen Musikübertragung, nämlich die notwendig kurze Dauer der Grammophonplatte, beseitigt zu sein. Von der französischen Erfindung hat man dann lange Zeit nichts mehr vernommen. Inzwischen haben deutsche und ausländische Techniker die Aufgabe des simultanen Ton-Bild-Films in Angriff genommen und sie gelöst. Aber für die Zwecke der mechanischen Musikübertragung ist die gefundene Lösung, wenigstens einstweilen noch, kaum verwendbar, weil sie zu schwerfällig und auch zu kostspielig ist. Das Triergon-Verfahren etwa, das in der letzten Zeit allgemeiner bekannt geworden ist und sich durch Genauigkeit und Treue der Klangreproduktion auszeichnet, benötigt eine recht komplizierte Lautsprecher-Anlage. Man muß annehmen, daß für die anderen Patente das Gleiche zutrifft. Der Musikfilm aber sollte wie das Grammophon, dessen Ergänzung und Fortsetzung er sein möchte, ein Hausapparat sein, leicht zu handhaben und relativ billig zu erwerben. Die Frage also heißt: wird es gelingen, eine entsprechend einfache Apparatur für die Wiedergabe des Nur-Musik-Films zu finden?
Kürzlich wurde nun von französischer Seite ein Vorstoß in dieser Richtung gemacht. Die Pariser Phonofilm-Gesellschaft (System Faucon-Johnson) hatte in Berlin zu einer Vorführung ihrer Apparate Fachleute und Presse eingeladen. Ohne entscheiden zu können, ob die vorgeblichen Zollschwierigkeiten der Grund für eine unvollständige Darbietung waren oder die Mängel des Systems, muß man feststellen, daß das Resultat trostlos war. Das französische Verfahren hat sich einstweilen in der Hauptsache auf den Sprechfilm beschränkt, der zu Reklamezwecken, für die Reportage, für die Aufzeichnung von Telephongesprächen angewendet werden soll. Nichts hinderte, wäre das Verfahren gut, es auch der Musik dienstbar zu machen. Aber es ist so schlecht, daß es nicht einmal außerhalb der Kunst zu gebrauchen ist. Die Lautstärke ist unzulänglich, die Deutlichkeit gering, und die Verfälschung des Originalklanges erinnert an die Jugendzeit des Phonographen. Doch wurde in der allgemeinen, leider berechtigten Mißstimmung ein Vorzug übersehen. Der Apparat ist denkbar einfach, er ist leicht transportabel; den Lautsprecher ersetzt ein Grammophontrichter älterer Provenienz. Wenn es also möglich ist, auf der Grundlage des Phonofilms weiter zu arbeiten, das jetzt nahezu wertlose Erzeugnis zu verbessern, könnte hier doch vielleicht ein brauchbares Instrument des Musikfilms entstehen. So, wie der Phonofilm uns diesmal vorgeführt wurde, hat er keinerlei Interesse; auch, daß er den Schall sofort nach der Aufnahme wiederzugeben vermag, hat nichts Revolutionäres. Das leistet der Stillesche Fern-Laut-Schreiber ebenfalls.
Das Grammophon wird sich natürlich zur Wehr setzen und nicht kampflos zugeben, daß der vervollkommnete, d. h. der vereinfachte Musikfilm es eines Tages verdrängt. Und da sich die ganze Frage um die Verlängerung der Spieldauer dreht, sind Bemühungen der Grammophonindustrie um eine solche schon im Gange. Edison hat eine Platte konstruiert, die ohne Unterbrechung vierzig Minuten ablaufen kann. Eine andere Methode ist aufgetaucht; sie besteht darin, daß zwar wie bisher zur Darstellung eines längeren Stückes mehrere Platten benützt werden müssen, diese aber durch einen sinnvollen Mechanismus automatisch und *ohne Unterbrechung* ausgewechselt werden. Beide Lösungen haben den gleichen Nachteil, sie erfordern die Anschaffung eines

neuen Apparates. Da der Musikfilm dieser Anforderung eo ipso unterliegt, wird eine Auseinandersetzung zwischen ihm und dem Grammophon unvermeidlich sein. Wer die größere Wirtschaftlichkeit für sich hat, wird siegen.

Man sieht: die Situation ist heute, da der Tonfilm seine praktische Laufbahn antreten soll, so ungeklärt wie je zuvor. Zahlreich sind die Wege, die ihm offenstehen; zahlreich aber auch die Ab- und Umwege, die er einschlagen kann und wird. Der Musiker hat da insbesondere die unverständige und aus tausend Gründen indiskutable Übernahme von Opern und Operetten zu befürchten. Indessen ist so viel ganz sicher, daß die Fülle der neuen Probleme auch eine Fülle künstlerischer Anregungen zeitigen wird. *Hanns Gutman*

NEUE SCHALLPLATTEN

Auch wer erwartet hatte, daß mit Beginn der Konzertsaison die Schallplattenproduktion erheblich gesteigert werden würde, muß von dieser Fülle der Neuerscheinungen erstaunt sein. Nur das Wesentlichste kann hier hervorgehoben werden.

Deutsche Grammophon: Allen sei empfohlen, sich *Eduard Erdmann* auf der Schallplatte anzuhören. Er spielt auf dem ausgezeichnet klingenden Bechstein-Flügel einen Foxtrott eigener Komposition und Křeneks kleine Suite op. 13a (95108), Stücke von Debussy, Tiessen und Smetana. Zwei Gesangsplatten sind zu rühmen: der italienische Bariton Umberto Urbano und — Leo Slezak in Schubert-Liedern.

Electrola: Zur Schubert-Feier gerade zurecht kommt die musterhafte Aufführung der C-dur-Sinfonie mit dem *Londoner Symphonie Orchester* unter *Leo Blech* (EJ 273). Ebenso gelungen ist die Aufnahme von Mozarts Es-dur-Sinfonie unter *Kleiber* (EJ 199). Für Studienzwecke, aber auch für vorbereitende häusliche Musikpflege bilden diese Sinfonieplatten unschätzbaren Wert. *Kreisler* spielt das Violinkonzert von Brahms (DB 1120); die Platten empfehlen sich in erster Linie für den studierenden Geiger als lebendiges Unterrichtsmaterial. In viele Hände wünscht man die Platten des *Ochsschen Chores*, der diesmal Schütz singt (EJ 20250). Dann die Reihe der Solisten: *Elisabeth Schumann* singt Schubert-Lieder (besonders gut »Wohin?«), *Maria Olszewska* mit überzeugender Gestaltungskunst eine Arie aus Händels »Rinaldo«, *Friedrich Schorr* vortrefflich den »Abendstern«. Wenn sich nun gar die herrlichen Stimmen von *Galli-Curci*, *Homer*, *Gigli*, *De Luca* zum Quartett und dieselben Stimmen mit *Pinza* und *Bada* zum Sextett vereinen, so kann man sich vorstellen, welch berückender Klang auf den Hörer einströmt. Gesungen wird aus Donizettis »Lucia di Lammermoor« und aus Rigoletto (DQ 102). Eine Glanzleistung endlich das Haydnsche Trio, gespielt von *Cortot-Thibaud-Casals*.

Lindström-A. G.: Columbia: Eine Musterleistung ist die Aufnahme von Richard Strauß' Don Juan mit *The Royal Philharmonic Orchestra* unter *Bruno Walter* (L. 2067/78). Der Orchesterklang ist von großer Intensität und unmittelbarer Wärme. *Felix Weingartner* dirigiert das gleiche Orchester (Blaue Donau L. 2086). *Alexander Kipnis* singt Schubert-Lieder (L. 2134 u. 2136), der Bariton *Carlo Galeffi* aus dem »Barbier von Sevilla«. *Ignaz Friedmann* spielt das Klavierkonzert a-moll von Grieg (9446—49); empfehlenswerte Platten! Unterhaltungsmusik: *Paul Whiteman* spielt mit seinem Orchester vier ausgezeichnete Tänze.

Parlophon: Solisten-Angebot. *Meta Seinemeyer* singt Butterfly und Tosca, *Conrad Ansorge* spielt Schumann-Romanzen.

Societa Italiana di Fonotipia-Milano: Unter diesem Titel erscheinen bei *Parlophon* Platten, die sicherlich von sich reden machen werden. Wer italienische Stimmen, heutige italienische Gesangskunst studieren will, dem ist hier reichlich Gelegenheit zu praktischen Tonstudien gegeben. Man kann auf der Schallplatte an Wiedergabe von menschlichen Stimmen kaum Vortrefflicheres hören als auf diesen Aufnahmen. Von den Solisten reißt der strahlende Tenor *Aureliano Pertile* so mit sich, als hörte man ihn im Theater. *Tancredi Pasero*, *Rosetta Pampanini* (welch voll strömender Gesang!), *Irene Mingheni-Cattaneo* zeugen davon, daß die heutige italienische Sängerschule den alten Sängerruhm Italiens zu wahren weiß. Wenn diese Solisten sich dann zum Ensemble verbinden, so verschwindet jede Solistenwillkür zugunsten des vollkommenen Wohlklanges. Eine Prachtleistung auch der Chor der *Mailänder Scala* im Zigeunerchor aus Troubadour. Diese Platten sind Ereignis! So muß Verdi, so muß Puccini gesungen werden!

Eberhard Preußner

✱ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✱

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (8. September 1928). — »Bühnenspielplan und Publikum« von *Walther Eggert.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (21. September 1928). — »Faust in der Oper« von *Walter Jacob.*

DEUTSCHE ZEITUNG (7. September 1928). — »Am Grabe von Wolfgang Graeser« von *A. Albers.* — (16. September 1928). — »Meister Rungenhagen« von *Georg Richard Kruse.*

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 615 (1. Morgenblatt). — »Leoš Janáček †« von *Karl Holl.*

HAMBURGER FREMDENBLATT (8. September 1928). — »Die letzte Krankheit Johannes Brahms'« von *Hans Nelsbach.*

KÖLNISCHE ZEITUNG (1. September 1928). — »Die Reform des deutschen Chorals« von *F. W. Franke.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (31. August 1928). — »Musik in Angora« von *Rose Arnold.* — (26. September 1928). — »Fidelio Finke« von *Erich Steinhard.* — »Richard Wagner auf der Wartburg« von *Ulrich Nicolai.*

LEIPZIGER VOLKSZEITUNG (19. September 1928). — »Die Technik als Schrittmacher der Wissenschaft. Eine neue Akustik« von *Karl Coste.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (2. September 1928). — »Atonale Strebungen im Jahre 1300« von *Alfred Lorenz.* — (16. September 1928). — »Musikalische Eignungsprüfungen« von *Georg Schünemann.* — (23. September 1928). — »Konzerte für die Jugend« von *Edwin Huber.*

NEUES WIENER JOURNAL (16. September 1928). — »Unbekannte Briefe aus Gustav Mahlers Jugend« von *Hans Holländer.*

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (18. September 1928). — »Der kriminelle Gegenstand in der Musik« von *Erich Wulffen.* »Aber die schönste Wirkung in der Behandlung des kriminellen Stoffes bleibt der Musik nicht vorenthalten, ja sie kann ihr *vor* der gesprochenen Tragödie beschieden sein, durch das Mittel der Musik das rein Kriminelle so zu mildern, ja auszulöschen, daß nur das rein Menschliche überwältigend verbleibt . . . So läutert die Musik das Verbrechen hinweg. Diese Hinwegläuterung des Verbrechens durch die Musik, schon geahnt in Mozarts ›Don Juan‹, erreicht in Beethovens ›Fidelio‹ (›Es sucht der Bruder seine Brüder‹; Chöre der Gefangenen) und bei Richard Wagner (bis zur Apotheose in ›Tristan und Isolde‹, mächtig im ›Ring des Nibelungen‹, mystisch im ›Parsifal‹), die Hinwegläuterung des Verbrechens aus Leben und Dasein, aus der Welt ist die Aufgabe und die Sendung der Musik gegenüber dem kriminellen Stoffe.« — (21. September 1928). — »Geld, Kunst und Künstler« von *Fritz Kreisler.*

VOSSISCHE ZEITUNG (1. September 1928). — »Musik und Volk« von *Adolf Weißmann.* — (8. September 1928). — »Aktualität und Ewigkeit« von *H. H. Stuckenschmidt.* »Es gibt heute ein paar intelligentere Künstler, die die Notwendigkeit, ihrer Zeit zu dienen, einsahen. Sie machen Gebrauchskunst, schaffen mit ausdrücklichem Hinblick auf die Verwendbarkeit. Aber die wenigsten sind offen genug, diese Spekulation einzugestehen. Noch immer ist ihre Psyche eingezwängt in jenen verhängnisvollsten Künstlerdünkel, der es nicht wahr haben will, daß der Schöpfer schöner Dinge kein Parasit zu sein braucht.«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./36—38, Berlin. — »Zum Problem der modernen Polyphonie« von *Karl Blessinger.* — »Jugendkonzerte« von *Felix Oberborbeck.* — »Die Berliner Opern in der verflossenen Spielzeit 1927/28« von *Wilhelm Altmann.* — »Braucht die Oper Mäzene?« von *Walter Dahms.* — »Eine unbekannte Fortsetzung der ›Zauberflöte‹« von *Georg Richard Kruse.* — »Schulmusikpflege in Italien« von *Walter Dahms.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER IX/1, Berlin. — »Verdi und seine Librettisten« von *Albert Maecklenburg.* — »Nachdenkliches über die Bildregie der Bühne« von *Eduard Loeffler.*

DAS ORCHESTER V/17, Berlin. — »Die Gründung und erste Entwicklung der Hofkapelle zu Hannover« von *Heinz Rahlfs.* — »Zur Geschichte der Klarinette« von *P. Martell.*

DER KREIS V/9, Hamburg. — »Welle 394,7« von *Hugo Sieker.* Über »Freifunk, Akustische Montage und Hörspiel«. Im Anschluß an den Versuch der Übertragung von der Werft Blohm & Voß führt der Autor aus: »Folgendes wäre denkbar: eine Serie von Mikrophonen, an verschiedenen Stellen placiert, in *einer* Schalttafel zusammengekoppelt. Diese Schalttafel wird von einem *musikalischen* Mitarbeiter (vom Norag-Ensemble käme der Komponist *Erdlen* in Frage) bedient, der regelrecht mit den vielfältigen Geräuschen musiziert: derart etwa, daß er in rhythmischem Wechsel jetzt Niethammergeprassel, nun das Fauchen der kleinen Nietenwärme-Schmieden einschaltet, jetzt den Gesamtchor der Stemmer, nun das Saugen und Rieseln der Ballastwasserpumpe, und so in folgerechter Verwendung aus der Phrase von der Sinfonie der Arbeit eine Tatsache macht. Direktor *Bodenstedt* sprach während der Schwebefahrt über den Schiffsrumpf von den *jazzähnlichen* Geräuschen, die aus dem Koloß zu den Männern heraufschallten, welche in ihrem an der Krankette befestigten Wunderkoffer vereint waren. Also der Gedanke, diese vielfachen seltsamen Geräusche der Arbeit als Material zu einer rhythmischen Gestaltung zu benutzen, liegt recht nahe.«

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XX/39, Berlin. — »Carl Ferdinand Adam« von *Fritz Raschke.* — »Männergesangverein und Theatersingchor« von *Kurt Sommerer.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXVI/Nr. 482 und 483, Berlin. — »Demokratie der Musik« von *Joachim Beck.* — »Über moderne Musik« von *Paul Brück.*

DIE MUSIKERZIEHUNG V/8 u. 9, Berlin. — »Richard Wagner und die Schule« von *Fr. Merseburg.* — »Die Schulbüchereien im Dienste des Musikunterrichtes« von *Emil Rödger.* — »Über die Erkenntnis der musikalischen Begabung« von *Walter Kühn.* — »Methode oder Naturgesetz in der Technik des Klavierspiels« von *Rita Baldessari.* — »Die Schulchöre des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung« von *Alfred Hanke.*

DIE MUSIKWELT VIII/9, Hamburg. — »Händelkult« von *Ferdinand Pfohl.* — »Ein bisher unbekannter Brief Otto Nicolais an seinen Vater«, mitgeteilt von *Wilhelm Altmann.*

DIE SINGGEMEINDE IV/6, Kassel. — »Durch Singen zur Haltung« von *Jörg Erb.* »Der singende Chor ist Sinnbild der Gemeinde. Schon das äußere Bild: Bereit, hell, wach und tätig die Menschen. Strömende Hingabe ist ihre Haltung, sinnvolle Einordnung die Aufstellung der Stimmen. Der Blick ist gerichtet auf das Werk, das Gestalt gewinnen soll. Gefallen sind alle Hemmungslinien, die sonst kreuz und quer zwischen den Menschen laufen. Jeder dient mit seiner Gabe, und aus der Hingabe aller erwächst das Werk. Das aber ist ein Transparent, hinter dem das Ewige aufleuchtet und durchscheint und Gemeinde schafft.« — »Die Singgemeinde Dortmund und ihre innere Aufgabe« von *Walther Hensel.* — »Aufgabe der Stimmbildung im Industriebezirk« von *Olga Hensel.* — »Grundsätzliches zur Klavierübung« von *August Hahn.*

DIE STIMME XXII/12, Berlin. — »Die Sprechmaschine im Dienste der Gesangspädagogik« von *Edwin Janetschek.* — »Musikerziehung auf dem Lande« von *M. Bischoff.*

MELOS VII/8 u. 9, Berlin. — Ein Beethoven-Heft. »Beethoven und der Genialismus« von *Karl August Meißinger.* »Beethovens Kunstgefühl selbst ist im Tiefsten wirklich ein anderes als das Mozarts. Es ist das Kunstgefühl des in der Romantik zum vollen Bewußtsein erwachten Individualismus. Die Revolution hatte die letzten Bindungen des abendländischen Geistes gesprengt. Was vor dieser Epoche liegt, ist eine andere Welt, die uns im Grunde so fremd ist wie die Antike oder wie China. Wenn Beethoven gelegentlich von den Neuerungen spricht, die er in der Komposition eingeführt habe, so schwingt in seinem Selbstbewußtsein, so menschlich und einfach es daherkommt, doch etwas ganz anderes als das bloße artistische Geltungsdebürfnis, das den Barockmusikern so wenig fremd gewesen war wie jeder Kunsttradition überhaupt.« — »Zur Interpretation von Beethovens Streichquartetten« von *Willi Schmid.* — »Zum Beethovenbild der Gegenwart« von *Wolfgang Engelhardt.* — »Ein Moskauer Skizzenbuch von Beethoven« von *M. Iwanow-Boretzky.* — »Ein unbekanntes Skizzenblatt Beethovens« von *Alfred Rosenzweig.* — »Generation und Vergangenheit« von *Hans Th. David.* Ein lesenswerter Beitrag.

MUSICA SACRA 58. Jahrg./8 u. 9, Regensburg. — »Die Choralgesänge am Schutzengelfest« von *Dom. Johner.* — »Gottfried Silbermanns erstes und letztes Meisterwerk« von *Joseph Wörsching.* — »Über Kirchenmusik« von *K. Weinmann.* Aus den Leitsätzen für die Diözesansynode in Regensburg vom 2. bis 3. Juli 1928 sei zitiert: »Die Verwendung von Orchester-

musik in der Kirche ist von der Erlaubnis des Ordinarius abhängig (VII, 15). Die Pflege der sog. Wiener Klassiker (Haydn, Mozart usw.) liegt weder im Geiste des M. pr. noch der kirchenmusikalischen Tradition der Diözese Regensburg. Das Hochamt deutsch zu singen oder in dasselbe deutsche Gesänge einzuschieben, ist verboten. Hängt das Volk an solchen, so lasse man dieselben am Schlusse des Amtes bzw. nach dem letzten Evangelium singen. In allen Gottesdiensten, in denen es gestattet ist, deutsch zu singen, namentlich in den zahlreichen Nachmittagsgottesdiensten, möge das deutsche Kirchenlied reiche Verwendung finden. Die Chorregenten sind in ihren Anstellungsdekreten auf monatlich wenigstens eine Singstunde zur gemeinsamen Pflege desselben in der Kirche zu verpflichten.«

MUSIK UND THEATER (SCHALLKISTE) (August/September 1928, Berlin). — »Wüllner, der Rhapsode« von *Emil Ludwig*. — »Wie entsteht ein Ballett?« von *Max Terpis*. — »Arbeit des Tänzers an der Oper« von *Rudolf Kölling*. — »Vom Kulttanz zum Jazz« von *Rudolf Sonner*.

NEUE MUSIKZEITUNG 49. Jahrg./24, Stuttgart. — Inhalt des letzten Heftes dieser jetzt mit der »Musik« vereinigten Zeitschrift: »Mein dritter Band zu Pohls Haydn-Biographie« von *Hugo Botstiber*. — »Haydns Sinfonien und unsere Konzertprogramme« von *H. W. v. Waltershausen*. — »Zur Chronologie der Haydnschen Klaviersonaten, Klaviertrios und Streichquartette« von *Hermann Keller*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH X/7, Wien. — »Erinnerung an Leoš Janáček« von *Max Brod*. — »Motive III« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. »Eines ist uns die vorige Generation nun doch schuldig geblieben: die musikalische Pornographie. Wie hoch sie immer hinauswollen, Tristans Ekstasen zwischen Nacht und Tag, die schwierig tönende Seele der Prinzessin Salome und schließlich die kosmischen Deklarationen des Alexander Skrjabin: als eigentliches Ziel ist ihnen immerzu gesetzt die musikalische Abschilderung des vollständigen Beischlafes. Die aber konnte ihnen nicht geraten. Trotz aller achtbaren Ansätze bei Schreker und trotz Skrjabins heroischem Bemühen — der Rausch, den das Orchester rauschte, blieb armselig vor dem leibhaften der Begattung. — Die Unerreichbarkeit der Freude, die einst die musikalische Romantik inaugurierte, besiegelt sie nun; nicht etwa hat sie bloß den Götterfunken Freude verloren, um den sie zu ringen vorgibt: nein, auch die Freude der Leiber, mit der sie es ernstlich zu tun hat, versagt sich ihr und vielleicht konvergiert jene niedrigste Intention der Romantik mit ihrer höchsten. Beide indessen sind der autonomen Kunst gleichermaßen verstellt. So ist vor der erotischen Musik des 19. Jahrhunderts die Meinung, sie sei impotent, weiter als bloß psychologisch im Recht und die Staatsanwälte wußten, warum sie die Musik ignorieren durften.« — »Josef Matthias Hauer« von *H. H. Stuckenschmidt*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG XXIX/31—34, Köln. — »Das gegenwärtige Schaffensproblem, erläutert an dem Werk Arnold Schönbergs« von *Otto Kampers*. — »Hugo Grüters †« von *F. Max Anton*. — »Die Bühnen- und Konzertwerke von Pierre Maurice« von *Edmund Comp*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./35—38, Berlin. — »Zum 70. Geburtstag Ludwig Wüllners« von *Ernst Schliepe*. — »Musikalische Zeit- und Streitfragen« von *Karl Wiener*. — »Gedanken beim Saisonbeginn« von *Max Chop*. »Sagen wir es ganz offen: Seit dem Eingreifen des Impressionismus in die musikalische Kunst datiert ihr Verfall.«

SKIZZEN (September 1928, Berlin). — »Franz Schubert« von *Julius Bittner*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK VI/9, Nürnberg. — »Die Orgel die Königin der Instrumente?« von *Paul Bartels*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 95. Jahrg./9, Leipzig. — »Die musikalische Erneuerungsbewegung aus dem Geiste der Jugend« von *Wilhelm Twittenhoff*. — »Tolstoi und die Musik« von *Richard Gottschalk*. Ein interessanter Aufsatz. — »Das ›Geheimnis‹ des dirigentenlosen Orchesterspiels« von *Alfred Malige*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./20, Zürich. — »Wagners Schluß zur Ouvertüre von Glucks ›Iphigenie in Aulis‹« von *Max Fehr*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 1027, London. — »Die Strawinskij-Legenden« von *Leonid Sabaneev*. Grundsätzlich erkennt der Autor die Bedeutung Strawinskijs für die zeitgenössische Musik an,

aber er möchte die Legenden, die sich um sein Werk bildeten, beseitigen; zu ihnen rechnet er die Ansicht, Strawinskij schüfe »absolute Musik«, er löse in jedem Werk ein neues Problem und er kehre in seiner Musik zum Stil Bachs oder Händels zurück. — »Dichtung, Gesang und Schubert« von *Frank Liebich.*

THE SACKBUT IX/2, London. — »Excursions« von *Ursula Greville.* — »Lehrer und Taschendiebe« von *Rutland Boughton.* — »Was wir dem Tanz schulden« von *Jeffrey Pulver.* — »Après la guerre« von *Robert H. Hull.* Der Autor widerspricht der allgemeinen Annahme, die »neue« Musik datiere seit dem Weltkrieg.

LE MENESTREL 90. Jahrg./35—38, Paris. — »Die ›Einflüsse‹ und die Originalität in der Musik« von *Gustave Samazeuilh.* — »Baron de Trémont: Unveröffentlichte Erinnerungen der musikalischen und dramatischen Welt in der romantischen Epoche« von *J.-G. Prod'homme.* — »Volksmusik« von *Henri Collet.* — »Unveröffentlichte Briefe von Emmanuel Chebrier an Ernest van Dyck« von *Henri de Curzon.* — »Zwei italienische Mitarbeiter von Gluck« von *J.-G. Prod'homme.*

MUSIQUE I/11—12, Paris. — »Un musicien méditerranéen« von *Juan Ma Thomas.* Über Strawinskij. — »Die Anfänge Manuel de Fallas« von *Roland-Manuel.* — »Das musikalische Weimar vor Liszt« von *Julien Tiersot.* Nach einer interessanten Schilderung von Weimars Musikleben im vorigen Jahrhundert werden im besonderen die Beziehungen von Berlioz zu Chelard, dem Franzosen, der seit 1836 die herzogliche Kapelle in Weimar leitete, dargestellt. — »Adolphe Henselt« von *V. v. Lenz.* Übersetzung dieses 1872 erschienenen Artikels durch *J.-G. Prod'homme.*

LA RASSEGNA MUSICALE I/8—9, Turin. — »Wortmetrum und musikalischer Rhythmus« von *Francesco Flora.* — »Arthur Honegger« von *Guido Pannain.* — »Die Musica figurata« von *Luigi Parigi.*

DE MUZIEK II/11—12, Amsterdam. — »Das Judentum in der Musik« von *Paul F. Sanders.* — »Leoš Janáček †« von *Willem Pijper.* *Eberhard Preußner*

*

MUSIK UND REVOLUTION 1928/7—8 (Juli—August), Moskau. — »Das Konzertwesen als Glied einer kulturellen Revolution.« — »›Boris Godunoff‹ und seine ›Überarbeitung‹ im Licht des soziologischen Problems.« (Zum Erscheinen des vollständigen Klavier-Auszugs »Boris Godunoff« von Mussorgskij.) Von *Igor Gljeboff.* — »N. A. Rimskij-Korssakoff im Umgang mit seinen Schülern. (Zum zwanzigjährigen Todestag).« Von *Mich. Gnjessin.* — »Für das künstlerische Massenlied.« Von *L. Schulgin.* »Ein gesundes, künstlerisches Lied ist für uns nicht weniger wichtig als gesunde Nahrung und gesunde Luft. Und für seine Erschaffung, seine Auswahl, seine Ausbreitung müssen wir eine unaufhörliche, energische Propaganda mit Worten und Taten ausüben.« — »Bemerkungen zur musikalischen Arbeit in den Gewerbeschulen.« Von *N. Grodsenskaja.* — »Der musikalische Wettbewerb sämtlicher Klubs.« Von *S. Korew.* »Korew macht den Vorschlag eines künstlerisch-musikalischen Wettbewerbs, an dem alle Klubs teilnehmen, und verspricht sich, falls er gut organisiert sein wird, den denkbar größten Erfolg davon.« — »N. G. Tschernyschewskij und seine ästhetischen Anschauungen (1828—25. Juli—1928).« Von *D. O. Sasslawskij.* — »Dmitrij Wassiljewitsch Stassoff (1828 bis 1928) als musikalisch wirkende Kraft.« Von *Wlad. Karenin.*

MUSIKALISCHE BILDUNG 1928/2, Moskau. — »Masken ab!« Von *L. Kaltat.* »Von dem zeitgenössischen russischen Musikkritiker Viktor Beljajew ausgehend, beleuchtet Kaltat die charakteristischen Züge dieses Kritikers und die der meisten russischen Musikkritiker: 1. vollständig idealistische Behandlung der Musikprobleme, 2. Anwendung der marxistischen Terminologie, 3. unwissenschaftliche Behandlung aller Erscheinungen im Musikleben der Gegenwart und völlige Unerfahrenheit in den Fragen der marxistischen Methodologie.« — »Über die Prinzipien des Metrotektonismus.« Von *Val. Fährmann.* — »Das Volkslied in der Karatschei.« Von *Dm. Rogal-Lewitzkij.* »Die Lieder der Karatschei (Kaukasus) können, abgesehen vom Inhalt, in zwei Gruppen geteilt werden: Frauenlieder und Männerlieder. Dem Inhalt nach ist jede Liedart vertreten. Die meisten Lieder sind zweistimmig. Die Melodien sind vielgestaltig und rhythmisch kompliziert.« *M. Küttner*

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

FELIX GROSS: *Die Wiedergeburt des Sehers. Wagners »Ring des Nibelungen« und »Parsifal« als eine neuerstandene mythische Weltreligion erläutert und gedeutet.* Amalthea-Verlag, Wien-Leipzig 1927.

In unserer Zeit, in der die Jugend über das größte Genie des 19. Jahrhunderts naserümpfend aburteilt, ohne es überhaupt zu kennen — denn wer von diesen Gescheiten hat denn nur eine leise Ahnung von den musik-tektonischen Wunderbauten, die Richard Wagner aufgerichtet hat? — in dieser Zeit ist ein Buch wie das von Felix Groß freudig zu begrüßen. Es dringt tief in den Geist Wagners ein und beweist, daß der mythische Inhalt der beiden Hauptwerke Wagners ein einheitliches Denkgebäude ist, das an Kraft und Logik einer Religion gleichkommt.

Sehr wichtig ist vor allem, daß die Figur des Parsifal eine folgerichtige Vertiefung des Siegfried-Charakters ist, daß also keinerlei Bruch in der Wagnerschen Psyche vorliegt, eine Ansicht, die sich durch die unglückseligen Worte Nietzsches vom Zusammenbruch Wagners vor dem christlichen Kreuze allgemein verbreitet hat. Parsifal ist nicht ein schwachgewordener, sondern ein gesteigerter Siegfried, ein Held, der durch die Kraft des Mit-Leidens über Siegfried hinauswächst und daher dem feindlichen Speere nicht unterliegt, sondern die Menschheit erlösen kann.

Es ist nicht nötig, den philosophischen Deutungen des Verfassers in jedem Punkte zu folgen; denn aus jedem großen Kunstwerke — man denke neben Wagner an Faust — läßt sich wie aus der Bibel *Vielerlei* herauslesen, was alles gleich richtig sein kann. Werden aber solche Ideen überhaupt herausempfunden, so kann man der Kunst wirklich die sittlich-reinigende Kraft zusprechen, die Schiller und Wagner ihr gewünscht haben. Und das Buch von Groß leitet den Leser darauf hin, den tief-ethischen Gedanken Wagners von der Regeneration des Menschengeschlechtes nachzuhängen. Der nüchterne Historiker muß freilich zugeben, daß diese Bestrebungen Wagners sich am allerwenigsten erfüllt haben, denn sie können nur dem Kreise der Menschheit klar werden, dem der »Bayreuther Gedanke« in Fleisch und Blut übergegangen ist, dem das Erleben der Wagnerschen Kunst einzig in der Gemeinschaft seines Festspielhauses Bedürfnis geworden ist. Auch muß ausdrücklich festgestellt werden, daß Wagner selbst die Kunst niemals als Ersatz für die Religion hingestellt hat. (Vgl. Chamberlain S. 169 f.)

Zu tadeln wäre am Buche, daß Groß alle Stellen der Dichtung nach der Buchausgabe zitiert, und nicht nach der Partitur. Wohl ist es (leider nur zu wenig) bekannt, daß manche Lesarten der Buchausgabe den Vorzug vor denen der Partitur zu beanspruchen haben. Aber in den Stellen, die in der Komposition absichtlich geändert sind, muß man nach der Partitur zitieren. Es ist für einen Leser, der die Musik im Kopf hat, sehr störend, Sätze zu finden, die gar nicht komponiert sind (z. B. »des Verderbens dunkler Gewalt« statt: »dem Fluche, dem du verfielest«). Man könnte nach solchen Zitierungen vermuten, daß Groß das Gesamtkunstwerk klanglich nicht so im Kopfe hat, wie es gewiß der Fall ist. Denn vorzüglich sind die nur aus dem Gesamtempfinden der Werke erkennbaren sittlichen Ideen herausgearbeitet und unwiderleglich ist bewiesen, daß in Richard Wagner nicht ein bloßer Künstler, sondern ein wirklicher *Seher* wiedergeboren ward. *Alfred Lorenz*

JOSÉ SUBIRÁ: *Una Ópera española del siglo XVII.* (Capitulo desglosado del libro: La Música en la casa de Alba.) Verlag: Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.

Von den reichen musikalischen Schätzen Spaniens kennen wir so wenig, weil der größte Teil unbeachtet irgendwo in Ecken und Winkeln herumliegt, ohne daß sich einer die Mühe nähme, wenigstens das Wertvollste zu retten und zu sammeln. Die Bestände der öffentlichen Bibliotheken sind überaus dürftig, und was sich in den Archiven der Kathedralen oder in Privatbibliotheken befindet, bleibt der Öffentlichkeit verschlossen. Um so erfreulicher ist die vorliegende Publikation, die eine Übersicht über die musikalischen Manuskripte und Drucke der Bibliothek des Hauses Alba bietet. Das Geschlecht der Herzöge von Alba ist eins der ältesten und reichsten in Spanien. Was wir in Goethes Egmont und Schillers Don Carlos von ihm erfahren haben, läßt uns die Albas als strenge Herren erscheinen, die mehr Sinn für hohe Politik als für Literatur und Kunst hatten. Das trifft ja sicherlich auch zu; immerhin haben sich im Laufe der Jahrhunderte mancherlei interessante Hand- und Druckschriften in ihrem Hause angesammelt, die der Verfasser nunmehr in seinem Werk mit großer Liebe sowie mit feinstem Verständ-

nis sichtet und kommentiert. Leider ist der Kritik nur ein Kapitel des Privatdruckes (der 374 Seiten mit 60 Illustrationen umfaßt) nebst einem Inhaltsverzeichnis vorgelegt worden, so daß auch nur über dieses Kapitel berichtet werden kann. In musikhistorischer Hinsicht scheint es der bedeutungsvollste Abschnitt des Buches zu sein, zumal es einen höchst wichtigen Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Oper bietet. Hermann Kretzschmar behandelt diese in seinem bekannten Werke mit großer, allzu großer Ausführlichkeit, erwähnt aber Spanien überhaupt nicht, das ja auch heute noch für die Musikwissenschaft eine terra incognita ist. Die Anfänge der spanischen Oper reichen vielleicht noch hinter die Zeit Monteverdis zurück. Sie beruhen auf dem Bestreben, die Musik mit dem Drama zu verbinden, ohne jedoch an Stelle des raschen Ablaufs der dramatischen Handlung eine undramatisch gedehnte Folge von Musiknummern setzen zu wollen. So entstand die noch heute beliebte »*Zarzuela*« (Ssarssuëla, ss wie th im Englischen), in der gesprochener und gesungener Text abwechselt wie bei den deutschen und französischen Spielopern. Eine »*Ópera*« ist für den Spanier nur die *durchkomponierte* Oper *ohne* gesprochenen Text. Es war nun bereits bekannt, daß die Zarzuela mindestens ebenso alt ist wie die Venetianische Oper; aber die spanischen Musikwissenschaftler klebten am Wort und fanden in der einheimischen Musikliteratur des 17. Jahrhunderts immer nur Zarzuelas, keine durchkomponierten Óperas, so daß sie annahmen, ihre einheimische Produktion sei für die Entstehungsgeschichte der Oper bedeutungslos. Daher legt Subirá besonderen Wert auf den für uns nebensächlichen Nachweis, daß der von ihm entdeckte 1. Akt eines Bühnenstückes »Celos aun del aire matan« eine Ópera und *keine Zarzuela* sei. Der Text stammt von dem großen spanischen Dichter Don Pedro Calderon de la Barca, die Musik von einem Harfenisten namens Juan Hidalgo. Erhalten ist eine Art Partitur (Gesangstimme und unbezifferter Baß); die Orchesterstimmen fehlen. Es handelt sich um ein mythologisches Drama, das als »fiesta musical« (musikalisches Festspiel) aufgeführt wurde und vom Komponisten in streng musikdramatischer Weise vertont ist, also ohne unnötige Wortwiederholungen, ohne Verzierungen, Koloraturen und Arien. Die spanische Sprache ist an sich schon »Sprechgesang«, so daß der Übergang vom melodischen Sprechen zum Singen nur eine Steigerung bedeutet, die dann durch das begleitende Orchester noch erhöht wird. Der Verfasser hat nun weiter den Nachweis geführt, daß auch eine andere Theaterdichtung des Meisters »Peter Kessel vom Kahne« (»La púrpura de la rosa«), sowie eine Komödie von Lope de Vega (»La selva sin amor«) als Opern, nicht als Zarzuelas, aufgeführt worden sind. Wer künftig eine Geschichte des Musikdramas zu schreiben gedenkt, wird an diesen Werken nicht vorübergehen können und nach weiteren gleicher Art fahnden müssen. Ein neues und reiches Arbeitsfeld erschließt sich damit dem Musikhistoriker, während auf dem Gebiete der deutschen Musik jedes Fleckchen bereits beackert ist, so daß keiner mehr weiß, wo er seinen Kohl bauen soll. Freilich ist die spanische Musik nicht in der Preußischen Staatsbibliothek zu erforschen. Man muß hinfahren, muß an Ort und Stelle seine Studien machen, und man muß zuvor spanisch lernen. Das erschwert die Sache natürlich erheblich. Meine eigenen Forschungen in Spanien haben mir gezeigt, daß unsere Musikauffassung der spanischen ebenso verwandt ist, wie die französische der italienischen. Kommt unsere Dialogoper nicht von der spanischen Zarzuela her, so ist sie ihr doch in ihrer ganzen Struktur sehr ähnlich. Und unsere Musik hat eine Vorgeschichte, die fast geradlinig bis zu den Uranfängen der musikalischen Bühnenkunst in Spanien zurückreicht. Nebenbei: Allzu spät haben wir Velazquez und Murillo für uns entdeckt; Ribera, Alonso Cano und unzählige andere sind uns noch fremd. Und seit Mozart haben wir den Don Juan in immer neuen Abwandlungen auf die Bühne gestellt, ohne das Urbild, den »Don Juan Tenorio« Tirsos de Molina, zu kennen. Von Lope de Vega (der mehr als 1500 Theaterstücke geschrieben hat und selbst in den Konversations-Lexicis neben Shakespeare gestellt wird) wissen wir so gut wie nichts; und Cervantes kennen wir nur dem Namen nach als Schöpfer des »Don Quijote«. Am traurigsten aber ist es um unsere Kenntnis der spanischen *Musik* bestellt, die man in Deutschland nach vulgären Tanz- und Salonstücken zu beurteilen pflegt. Daß ein Neger oder Chinese unsere deutsche Musik nach ein paar Operettenschlagern einschätzt, mag belanglos sein. Wir aber müßten von spanischer Musik etwas mehr kennen als »Valencia« und ähnliche erfolgreiche Schmarren. Schon zu Palestrinas Zeiten hatte Spanien einen ebenbürtigen Meister aufzuweisen: Victoria. Und als die ersten tastenden Opernversuche in Italien gemacht wurden, war die

Oper in Spanien bereits eine selbständige Kunstgattung, nur daß sie hier »Zarzuela« genannt wurde. Nun kommt Subirá und plädiert fast allzu bescheiden dafür, daß man Spanien einen ganz kleinen Anteil an der Entwicklungsgeschichte der Oper zuerkennen möge, eben wegen des Manuskripts »Celos aun del aire matan«, das er in der Alba-Bibliothek gefunden hat. Die besondere Bedeutung dieses Werkes für die Geschichte des Musikdramas habe ich bereits erwähnt; für die Geschichte der Oper ist es weniger wichtig als die alten Zarzuelas, denen gegenüber die Anfänge der Oper in Italien nichts wesentlich Neues bedeuten. Diese Tatsachen erscheinen weniger erstaunlich als unsere Unkenntnis von ihnen. Im übrigen sind zwei von einander unabhängige Entstehungsgebiete der gleichen Musikgattung geschichtlich wiederholt nachweisbar. Will man trennen, so mag Italien als Ursprungsland für die Verbindung von instrumentalen und vokalen Konzertstücken in der neuen Form der »Oper« gelten (das Wort »Oper« ist eine Zufallsbildung späterer Zeit), während Spanien als das Ursprungsland des »Musikdramas« zu gelten hat, weil es nicht Musikstücke durch verbindenden Text miteinander in Beziehung setzen wollte, sondern nur eine durch Musik gesteigerte Wirkung des Wortdramas erstrebte, wobei die Musik ganz im Sinne Wagners stets Dienerin blieb, und meist von Komponisten zweiten Ranges geschaffen wurde. Eine Geschichte der musikalischen Bühnenkunst, deren Verfasser von der spanischen Zarzuela nichts weiß (oder nur soviel, daß er sie zu den Volksstücken »mit Gesang und Tanz« rechnet), wird künftig nicht mehr als ein dem gegenwärtigen Stande der Musikwissenschaft entsprechendes Werk bezeichnet werden können. Und die systematische Erforschung der spanischen Musik wird nun endlich beginnen müssen. Subirá deutet mit Recht an, daß wahrscheinlich ein großer Teil der dramatischen Dichtungen von Calderon, Lope und andern durchkomponiert war, ohne im Rahmen seines Werkes hierauf näher eingehen zu können. Vielleicht fehlten ihm auch die nötigen Unterlagen, die nur durch jahrelanges Herumreisen zu erlangen sind, und selbst dann nur, wenn man über die Geduld wie über den Spürsinn eines Detektivs verfügt und Empfehlungen aufweisen kann, die tausend verschlossene Türen öffnen. Das dem Kapitel beigegebene Inhaltsverzeichnis setzt uns ein wenig in Erstaunen. Wenn wir bedenken, welche Schätze kleine deutsche Fürsten in ihren Bibliotheken zu Wernigerode und Bückeburg gesammelt haben, so erscheint es uns kaum begreiflich, daß die Musikbibliothek der Herzöge von Alba nicht mehr enthält, als diese paar Sachen und Sächelchen. Unbegreiflich ist ebenso, daß dieses Land, in dem der Künstler so wenig gilt, immer wieder Meisterwerke auf allen Gebieten der Kunst hervorgebracht hat, deren Fülle und Schönheit die Welt in Erstaunen und Bewunderung versetzen wird, sobald man Spanien erst einmal künstlerisch entdeckt hat.

Richard H. Stein

HENRY PRUNIÈRES: *La vie et l'œuvre de Claudio Monteverdi.* Verlag: Librairie de la France, Paris.

Dieses Werk offenbart die ganzen Vorzüge französischen Schrifttums. Ohne jeden Ehrgeiz philologischer Kleinarbeit, ohne jeden Hang nach unbedingter Vollständigkeit im einzelnen wird das Wesentliche des Lebens, der Werke und der zeitkulturellen Momente so klar herausgestellt, daß der Typus der Erscheinung wie der eines unter uns Lebenden sichtbar wird. Das geschieht mit der ganzen Eleganz und Schönheit der Sprache, deren der Franzose mächtig ist. So ist die Lektüre dieses Werkes ein literarischer Genuß. Mit kaum merklichen Übergängen gleitet die Erzählungskunst Prunières' vom Lebensbericht jedesmal zu den in der Epoche entstandenen Werken über; mit feinem Gefühl für das Maßhalten und die Grenze erlaubter Abschweifung werden die übrigen Komponisten und Stile der Zeit um Monteverdis Schaffen gruppiert, wird er an ihnen gemessen, wird mit ihnen die Entwicklung charakterisiert. Geradezu fesselnd ist die Schilderung des dreißigjährigen Wirkens Monteverdis in Venedig. S. Marco und das erste Volkstheater Sa Cassiano, hie kirchliche, dort weltliche Bühne, das sind die beiden Pole, die Monteverdi in gleicher Weise anzogen. Für Prozessionen, für Balletts, für regelmäßige Konzertabende in den Palästen der venezianischen Vornehmen, für alle Zwecke schreibt Monteverdi Musik, die dann oft so verschieden von einander ist, daß man kaum den gleichen Schöpfer annehmen möchte. Im Stil richtet sich Monteverdi jedesmal nach der Gelegenheit, für die die Musik gedacht ist; das heißt, er schreibt Gebrauchsmusik: für die Kirche den alten, strengen Stil, für das Fest den neuen konzertanten Stil. Er ist kein Revolutionär der Musik, kein Schöpfer von absolut Neuem, aber ein Vollender und Um-

former gegebener musikalischer Richtungen. Und er ist durch und durch »moderner« Komponist gewesen, der auf alle Anregungen der Zeit zu reagieren trachtete. Diese Vielseitigkeit Monteverdischer Musik schildert Prunières in hervorragender Weise; an einer Stelle z. B. kommt er zu dem Ergebnis: »Monteverdi fait usage dans la musique d'église de toutes les inventions modernes italiennes et étrangères«. Auf dem Gebiet der Oper ist die Bedeutung Monteverdis zuerst wieder erkannt worden; doch verfällt auch Prunières meiner Ansicht nach in den Fehler, die Florentiner Oper Peris und Caccinis zugunsten des großartigeren Musikdramas Monteverdis als allzu belanglos hinzustellen. Doch die ungeheure Lebensarbeit Monteverdis konnte nicht eindringlicher geschildert werden, als wie es durch Prunières geschieht; und die Tragik, die sein Leben beschattete, konnte nicht glaubhafter angedeutet werden. Hier entstand eine Biographie, die vor dem Fachmann bestehen wird und die sich doch in erster Linie an den Musikliebhaber zu wenden scheint. Auf ihn zielen auch die bis auf den allzu romantisch gesehenen spielenden Monteverdi in Cremona, sonst sachlich bedingten Zeichnungen Maxime Dethomas'. Eine äußerst wertvolle Ergänzung der Biographie ist der im Anhang mitgeteilte Briefwechsel Monteverdis. *Eberhard Preußner*

ROBERT HAAS: *Die Estensischen Musikalien.* Thematisches Verzeichnis. Mit Einleitung. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Als im Jahre 1803 mit Tommaso Obizzi dieses kunstverständige Geschlecht ausgestorben war, brachte Franz V. von Modena dessen reichen Besitz an Instrumenten und Musikalien nach Wien. Die Instrumente wurden dem großen Wiener Bestand eingegliedert und sind durch den Katalog des Wiener Instrumentenmuseums auch der Öffentlichkeit, unter dem Kennwort »Estensische Sammlung« bekannt geworden, während die Musikalien bisher in den Archiven verborgen geblieben waren. Diese hat Robert Haas in dem vorliegenden Buche, nach Autoren und Gattungen geordnet, sowie unter Beifügung der Anfangsthemen, zugänglich gemacht. Und es zeigt sich, daß die mühevolle Arbeit keineswegs nur archivalischen Zwecken dient. Denn unter den Musikalien, deren Komponisten in der Hauptsache einem engen Kreis oberitalienischer Musiker und den Jahren von 1674 bis 1727 angehören, finden sich viele handschriftliche, die nirgends sonst nachweisbar, für die historische Forschung also noch nicht ausgewertet sind. Die großen Namen des Zeitalters wie etwa Abaco, Corelli, Legrenzi, Vivaldi erscheinen nur sehr selten; aber eben das Schaffen von zahllosen unbekannten Komponisten, Meistern des musikalischen Kunstgewerbes, wie Haas sie nennt, wird für die Wissenschaft von Interesse sein. Den formgeschichtlichen Gesichtspunkt, unter welchem die Sammlung zu würdigen ist, hat der Herausgeber in seiner knappen, aber inhaltsreichen Einleitung festgelegt; obschon diese mehr statistisch gerichtet ist, gelingt es ihr dennoch, die wesentlichen Momente der damaligen musikalischen Situation zu skizzieren. Die Entwicklung der Sonata da chiesa und ihre schließliche Typisierung durch das bekannte, von Corelli bevorzugte, viersätzige Schema wird angedeutet; sodann ist die Rede von Tanzsuite und Kammersonate, sowie deren komplizierter Wechselbeziehung zur Kirchensonate. Auch die Formen des Konzertes und der Sinfonie sind naturgemäß vertreten. Mit einigen Worten wird die Frage der Verwendung und Besetzung dieser Musik gestreift. Von höchster Wichtigkeit aber erscheint mir der Nachweis einer embryonalen Vorstufe des späteren Sonatenprinzipes, das seinerseits wiederum mit der Dacapo-Arie in Beziehung gesetzt wird. — Wer sich mit der fesselnden Problematik der Formwandlung im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert beschäftigt, wird diese Sammlung nicht übersehen dürfen. *Hanns Gutman*

HANS HOFFMANN: *Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Philipp Emanuel Bach.* (Dissertation.) Verlag: Walter G. Mühlau, Kiel.

Ein in der Forschung bislang durchaus stiefmütterlich behandeltes Gebiet, das dennoch für die klare Anschauung formengeschichtlicher Bewegungsvorgänge sehr wesentlich ist, hat die vorliegende Abhandlung erschlossen. Die Triosonate läßt ihrer Einteilung und Kompositionsart nach niemals die Herkunft von der Corellischen Sonata da chiesa verkennen, die ihrerseits über Bassani und Vitali zu der geschlossenen Kanzonenform von Cazzati zurückführt. Die homophon-imitatorische bzw. fugierte Schreibweise bei starr verharrendem, unbeteiligtem Generalbaß ist eine Folge dieser Herkunft und verursacht auch die geringe Wertschätzung, die ihr, besonders in ihrer norddeutschen, vom Vorbilde verhältnismäßig am wenigsten entfernten Gestalt, die Zeit-

genossen entgegenbringen. Sie wird unter dem veränderten Klangbild des Aufklärungszeitalters für trocken und zopfig erklärt, wie sie ja auch in der Tat den ästhetischen Gesichtspunkten der Mattheson, Scheibe und Burney kaum entsprechen kann.
Die klassische Corellische Viersätzigkeit mit ihrer unmißverständlich festgefügten Schreibart lockert sich schon bei Joh. Seb. Bach auf; der Sinn der Thematik als fortschreitender Bewegungsvorgang, die rein harmonische Schreibart, wie sie über Fasch und Gluck hinweg besonders der süddeutschen Schule eigentümlich wird und zu der endgültigen Abkehr vom Ideal der obligaten Schreibweise führt, endlich die quantitative Beschränkung und zuletzt völlige Eliminierung der dritten Sätze sind die stilkritischen Meilensteine, die diesen Weg bezeichnen. Er endigt für Süddeutschland im wesentlichen mit der neuen Sonatenform der Mannheimer; der Berliner Kreis formt das Material um. Die Anzahl der Sätze ist von vornherein nicht festgelegt, die Klangfarbe wird unwesentlich: Instrumentenangaben sind lediglich ein Vorschlag des Komponisten. Solange nun von der polyphonen Ursprungsform des Trios wenigstens die Selbständigkeit und Gleichberechtigung der Diskantstimmen übrig ist (besonders schön bei Fasch erkennbar), kann sich die Gattung halten; als das harmonisch-konzertierende Prinzip, der Musikpraxis folgend, auch hier überwuchert, geht sie als solche unter und ihre Weiterbildungen gehorchen neuen Formgesetzen. Wie sehr übrigens diese Prinzipien sich auch auf Grenzgebieten auswirkten, ersieht man aus dem sinfonischen Schaffen etwa eines Carl Joseph Rodewald (Schüler von Fr. Benda und Kirnberger), das völlig unter dem Banne des Stils der Berliner Kammer- und Kirchensonate steht.
Die zusammenfassende Darstellung dieses Entwicklungsverlaufs, an dem J. G. Graun und Carl Ph. E. Bach besonders richtunggebend beteiligt waren, ist von Hoffmann klar und eindringlich aufgebaut. — Leider wird die Übersicht durch die Ausstattung (Vervielfältigung nach dem Schreibmaschinenexemplar) sehr erschwert; besonders katastrophal wirkt sich das bei den vorzüglich ausgewählten Notenbeispielen aus, die nicht gestochen und vielfach kaum leserlich sind, überdies alle möglichen Fehler und Ungenauigkeiten aufweisen. — Der hoch zu veranschlagende Wert der Abhandlung wird dadurch selbstverständlich nicht geschmälert, wohl aber die Möglichkeit ihrer Benützung. *Hans Kuznitzky*

MAX AUER: *Anton Bruckner als Kirchenmusiker.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.
Die Deutsche Musikbücherei hat viel für die Erkenntnis Bruckners, für die Erschließung seines Lebens und Werks getan. Teßmers kleine Biographie, Göllerichs authentisches Werk, das in 4 Bänden bald vorliegen wird, die gesammelten Briefe in 2 reichen Folgen, und jetzt Max Auers Detailarbeit über das chorische Schaffen. Das Wesentliche dieser 200 Seiten ist die bis in die kleinste thematische und klangsymbolische Verästelung reichende Analyse der 3 Messen. Diese von tiefer Sachkenntnis zeugende wissenschaftliche Leistung ist wundervoll durchwoben von dem Sinn für liturgische, kirchliche Fragen, und auch die Stellung der Kirchenmusik Bruckners in der Geschichte (Haydn, Schubert) wird mit eigenem Blick für die zyklische Form seiner gesungenen Sinfonie umrissen. So verdienen diese Untersuchungen Auers, die er in kürzerer Form schon vor 14 Jahren in der »Musica divina« erscheinen ließ, vollauf das anspruchsvollere Gewand des Buches. Die Dirigenten und alle Freunde chorischer Musik überhaupt, mögen daraus praktischen Nutzen ziehen!
Kurt Singer

EDGAR ISTEL: *Bizet und »Carmen«.* Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.
Bizets Leben erreichte bekanntlich seinen Höhepunkt im Schaffen der »Carmen« und in der Uraufführung dieses Werkes, die mit größter Spannung von der Pariser Kunstwelt erwartet wurde, und dann von Akt zu Akt frostiger und entmutigender für den Meister verlief. Kein Zweifel, so meint die Bizet-Forschung, daß dieses Fiasko des Tondichters bald darauf erfolgten Tod mitverursacht hat. So bildet denn den Hauptabschnitt von Istels lesenswertem, gut geschriebenem und mit größtem Eifer um eine reinliche und deutliche Darstellung bemühtem Buche die Geschichte der »Carmen«-Partitur. Zum erstenmal wird hier die Entstehung des Textbuches aus der Novelle von Merimée, werden die musikalisch-volkskundlichen Grundlagen des Werkes eingehend nachgewiesen. Die Sachlichkeit, mit der Istel dabei zu Werke geht, erweckt von Anbeginn Zustimmung; die Lebendigkeit und Klarheit der Analyse, die immer wieder in den Beziehungen von Werk, Leben und Wesen des Tondichters wurzelt, werden überdies dem Buch viele Leser zuführen, die nicht als Fachleute an diesem wichtigen Kapitel der Operngeschichte interessiert sind. Ein Buch,

das — obwohl in ihm die neuesten Forschungsergebnisse aus Bizets bisher kaum genau bekannt gewesenen Leben zuverlässig verarbeitet sind — nicht durch Wissenschaftlichkeit von einem künstlerischen Gegenstande abschreckt, sondern durch Lebendigkeit der Anschauung und Vorstellung zu ihm hinführt. Ein willkommenes Buch also.

Hans Teßmer

KURT WESTPHAL: *Die moderne Musik.* Verlag: B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1928.

Wir stehen an einem merkwürdigen Punkt der Entwicklung moderner Musik. Die Zeiten des anscheinend unbekümmerten Schaffens vom »Neuen an sich« scheinen wie mit einem Schlage beendet. Nach dem rücksichtslosen Vorstoß in Neuland ist ein Halt auf der ganzen Linie eingetreten, eine Pause, die dazu benutzt wird, die Verbindungsfäden nach Rückwärts, das Typische an der bisherigen Entwicklung aufzusuchen mit dem Ziel, das neu Geschaffene einzuordnen in den Kreis organischen Gesamtablaufes. Dieser Zeitpunkt ist der gegebene für ein kritisch orientierendes Schrifttum, dessen Arbeit in erster Linie fruchtbar sein wird für die Heranbildung eines das Wesen Neuer Musik erkennenden Publikums.

Einen wichtigen Anstoß zur Bewältigung dieser für den Augenblick bedeutendsten Aufgabe des produktiven Musikkritikers unternahm Kurt Westphal. Als Ausgangspunkt, gleichsam als Keimzelle moderner Musik setzt er für sich und den Leser: die parallele Akkordik Debussys. Das ist sicherlich eine Beschränkung des Stoffes, aber zugleich eine Einseitigkeit von produktiver Wirkung. Denn um die auseinanderstrebende Fülle der Erscheinungen irgendwie zu binden an eine Ablaufreihe, mußte zunächst ein solcher Ausgangspunkt gesucht werden. Westphal fand ihn in der parallelen Akkordik, die für ihn zur »Vorbedingung der gesamten modernen Musik« wird. Ein anderer wird diesen Keim anderswohin verlegen, wird vielleicht auch von einer ähnlich starren Konzentration absehen. Doch sicher bleibt: einmal, daß bei jeder kritischen Betrachtung der modernen Musik ein Ausgangspunkt bewußt angenommen werden *muß*, und weiter, daß es für die Bedeutung des Buches nur auf die Frage ankommt, wie ist dieser erste, als »Leitmotiv« gewählte Schritt im Verlauf entwickelt, ist eine Beweiskette, die die Kraft zwingender Logik für sich hat, geglückt? Ist die Einseitigkeit bis ins letzte hinein klar durchgeführt, und zwar logisch-organisch durchgeführt, so hat man kein Recht, an der Bedeutung der Studie vorbeizureden, indem man von der typischen Gegenseite eigener Schau dem Verfasser selbst Einseitigkeit der Anschauung vorwirft. Im Falle Westphal ist vielmehr zu antworten: gerade diese immer wiederkehrende Betonung paralleler Akkordik reicht dem Leser gleichsam das Seil, an dem er sich von Ufer zu Ufer über die Untiefen moderner Musik hinwegrettet. Aus dem einfachen Grunde praktischer Brauchbarkeit zum Verständnis der Entwicklung halte ich Westphals Buch bereits für unbedingt empfehlenswert. Eine Gesamtbetrachtung der modernen Musik ist es sicher nicht, nur eine Teilstudie, die aber gerade von ihrem Teil aus ergebnisreich genug ist. Als weiterer Vorteil für die allgemeine Lektüre des Buches kommt hinzu, daß es Westphal versteht, schlaglichtartig zu charakterisieren, mit einem Bonmot zu belichten. Der hierin liegenden Gefahr der Überspitzung entgeht er naturgemäß nicht immer, so wenn er meint, die Hysterie werde im Tristan schöpferisch.

Auf Einzelheiten, die bei einer Neuauflage vielleicht zu berücksichtigen wären, ist hinzuweisen. Das Kapitel »Die moderne Oper« müßte unbedingt um- und ausgestaltet werden. Und nun eine Reihe von Schönheitsfehlern: Die Behauptung, daß »der Musik schon ohnedies alle Beziehungen zur Natur und zum sonstigen Leben des Menschen fehlen«, kann zum mindesten in dieser Form mißverstanden werden (S. 77). Auch die illegale Verbindung »Hindemith und der in gleicher Richtung sich bewegende Křenek« ist baldigst zu lösen (S. 97). Daß die Satire künstlerischer Zwitterwert bleibt (S. 80), scheint mir nicht zuzutreffen, denkt man an die griechische Satire. Übertreibungen wie »Nie zuvor stießen die Generationen so hart aneinander« (wie heute), sind zwar allgemein verbreitet, entsprechen aber nicht den geschichtlichen Tatsachen. Ich halte es für unwahrscheinlich, daß der Foxtrott am Schluß von Křeneks Toccata Verhöhnung eigener Gefühlswerte darstellt; vielmehr dürfte es sich bei diesem Experiment um den Durchbruch reiner Freude am Spiel, an der Variation, am Musizieren und Können überhaupt gehandelt haben. Daß Hindemith sein Stück »Suite 1922« nennt, ist, glaube ich, kaum Stolz der Namengebung von seiten des Komponisten gewesen.

Selbst an Stellen, denen man widersprechen muß, bleibt Westphals Werk anregend auf alle Fälle. Das Einleitungskapitel, das Kapitel

über Mahler, Reger, das über den Impressionismus sind in sich geschlossene Darstellungen von hohem Rang. Die klugen Gedanken über Debussy und den Impressionismus lassen es fast bedauern, daß Westphal sich nicht ganz auf eine Darstellung des musikalischen Impressionismus und seine Bedeutung für die moderne Musik beschränkte. Denn seine Schilderung ist der eigentliche, unbestreitbare Gewinn seiner Studie. *Eberhard Preußner*

AUGUST PESTALOZZI: *Bewegungsphysiologische Voraussetzungen zur technischen Beherrschung der Musikinstrumente und des Gesanges, und der Weg, sie zu erreichen.* Mit besonderer Berücksichtigung der Klaviertechnik. Verlag: Trowitzsch & Sohn, Berlin.

»... zur Beherrschung der Musikinstrumente und des Gesanges ... und der Weg, sie zu erreichen ... sieh da!« — denkt der strebsame Dilettant und der steckengebliebene Konservatorist — »das reine Ei des Kolumbus!« besieht sich noch einmal das handliche Format, kauft die kleine Broschüre und erfährt im *1. Kapitel*, daß »die notwendige bewegungsphysiologische Voraussetzung für eine große, unfehlbare Technik ... in richtiger unbewußter ... und bewußter Innervationstätigkeit besteht. Die Richtigkeit der Impulserteilung ist identisch mit größtmöglicher Einfachheit.« »Es gab und gibt viele Methoden, aber nur ein in bewegungsphysiologischer Hinsicht richtiges Spiel, das ... auf dieser Einfachheit ... der Innervationstätigkeit beruht.« Beim Ausüben jeder Tätigkeit macht man eine mehr oder minder große Anzahl überflüssiger und unbeabsichtigter Mitbewegungen. Diese unzweckmäßigen Innervationen sind um so größer, je größer der »allgemeine Reflextonus«, d. h. jenes Minimum von Muskelspannung, das infolge der unausgesetzten unbewußten Innervationstätigkeit des Gehirns naturnotwendig auch im Zustand größtmöglicher Ruhe besteht. Die Aufgabe der Technik ist, diese hemmenden Innervationen abzubauen, das falsche psychische Geschehen zu korrigieren. — Das *2. Kapitel* enthüllt die bedeutungsvolle Tatsache, daß Hemmungserscheinungen an jeder Stelle des Spielapparates auftreten können; im *3. Kapitel* lernt der bis zum äußersten gespannte Leser das heilbringende Verfahren kennen: »Merkt man, daß nicht benötigte Muskeln trotzdem (soll heißen: trotzdem ihre Kontraktionen unnötig sind P. W.) mittun, so behindert man sie. Man hält sie (mit der freien Hand P. W.) in bald nach rechts, bald nach links verschobener Lage ... außer Aktion ...« Wenn unser Wißbegieriger zufällig ein Sänger ist, so fühlt er sich, hier angelangt, sicherlich erleuchtet. Ist er aber Klavierspieler, so kommt er im *4. Kapitel* auf seine Rechnung. Dieses teilt ihm auf seinen drei Seiten mit, daß »nur Gewichtsspiel« nach der bestätigenden Ansicht Artur Schnabels, monoton sein würde, und daß die Schulter immer locker bleiben muß. Ungefähr soviel sagt Pestalozzi über die »einzige, in bewegungs-physiologischer Hinsicht richtige Technik« aus. —

Es ist das einzige Verdienst dieses Büchleins, daß es auf die für die virtuose Begabung und deren Entwicklung wichtige — vielleicht ausschlaggebende — Rolle des Muskeltonus hinweist. In der gesamten Literatur berücksichtigt Pestalozzi als erster diesen Faktor mit der nötigen Klarheit. — Daß Technik psychisches Geschehen und technische Erziehung psychische Arbeit ist, weiß er im 1. Kapitel überzeugend darzulegen und folgert im dritten, daß dort, wo die psychische Arbeit (die »einfache Willensanstrengung«) nicht weiter kann, der mechanische Eingriff helfen muß: eine staunenswerte Oberflächlichkeit, die mit der Theorie und der Praxis der guide-mains und ähnlicher Marterwerkzeuge auf einer Stufe steht, welche aber um so gefährlicher ist, als das Buch durch die gute Darstellung der Nerven- und Muskeltätigkeit nach du Bois-Reymond einen Schein von Wissenschaftlichkeit erhält. Es ist ohne weiteres klar, daß durch eine mechanische Behinderung, wie sie Pestalozzi empfiehlt, nur die überflüssige *Bewegung* fortfällt, die unzweckmäßige Innervation aber als Spannung bestehen bleibt. Lediglich ein *Befühlen* der Hand und des Armes zur Unterstützung der Beobachtung eines Bewegungsablaufes durch das Auge ist empfehlenswert. Die richtigen Folgerungen aus der Erkenntnis des Muskeltonus als ausschlaggebender *seelisch-körperlichen* Gegebenheit für jede Technik wären: für den virtuos Begabten: Gymnastik zur Auflockerung der gesamten Muskulatur und Beherrschung des *ganzen* Körpers; für den technisch Gehemmten: Gymnastik und Psychoanalyse; für die glücklichen Eltern eines Wunderkindes: die Sorge um dessen seelisches Gleichgewicht und ungehinderte seelische Entwicklung; für den Musikerzieher: die Notwendigkeit einer seelisch-körperlichen Gesamterziehung, und die Einsicht, daß eine Höchstleistung von Körper und Seele, wie sie

der virtuose Musiker hergeben soll, nur ein an Körper und Seele gesunder Mensch hergeben kann. *Paul Weiss*

MUSIKPÄDAGOGISCHE GEGENWARTSFRAGEN: Eine Übersicht über die Musikpädagogik vom Kindergarten bis zur Hochschule. Vorträge der VI. Reichschulmusikwoche in Dresden. Herausgegeben vom *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin*. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1928.

Wenn die Reichsschulmusikwoche sich zu einem immer gewichtigeren Organ der neuen Musikerziehung entwickelt, so ist es vornehmlich dem Umstand zu verdanken, daß sie ihren Gegenstand in dem ihm eigenen Stadium dauernder Entwickelung zu erfassen und von immer neuen Perspektiven aus kundzugeben versteht. Der vorliegende Sammelband legt Zeugnis ab von all dem, was an Fragestellungen bei der vorjährigen Tagung aufgetaucht und von führenden Persönlichkeiten abgehandelt worden ist, und bietet so einen wichtigen querschnittartigen Einblick in den drängenden Fragenkomplex der heutigen Musikerziehung. Die Reichsschulmusikwoche ist kein vorschreibendes »Concilium der Pädagogik«, ihre Aufgabe liegt weniger in der Fixierung bestimmter Ergebnisse, als in dem Herausstellen bindender Fragen der Musikerziehung; sie dient der Sachkenntnis, Rechenschaft, Problemschau und Problemstellung. In diesem letzten Punkt liegt, wie schon angedeutet, der Wesenskern der Reichsschulmusikwoche. Überblickt man die Reihe der bisherigen jährlichen Arbeitswochen von der Berliner Erstveranstaltung des Jahres 1921 bis zur Dresdener Woche des Vorjahres, so läßt sich an Aufbau und Fragestellung bereits deutlich ein Stück Weges erkennen, auf dem die Reichsschulmusikwoche der Entwickelung der neuen Erziehungsideen in paralleler Richtung gefolgt ist. Der Weg zeigt die Tendenz, von den allgemeinen Fragestellungen zur Einzelfragestellung zu gelangen, von dem Problemkreis der Gesamtlebensbegriffe, wie Schule, Musik, Erziehung, Staat, in die Problematik und Praxis der einzelnen Schulstunde hinein. In der Disposition der vorliegenden Referatesammlung treten die Fragen der allgemeinen Musikpädagogik (»Die gegenwärtige Lage der Pädagogik«, »Erlebnis und Arbeit im Musikunterricht«, »Musikerziehung und Musikwissenschaft«, »Die Bedeutung der Schulmusik im Rahmen des Musiklebens unserer Zeit« u. a.) zahlenmäßig bereits stärker zurück gegenüber der Erörterung der Lehrpläne der einzelnen Schultypen, der Fragen der Ausbildung und Einzelmethodik, und in dem Programm der diesjährigen VII. Reichsschulmusikwoche war folgerichtig praktischen Schulvorführungen ein integrierender Teil der Gesamtveranstaltung gegeben. Die Aufgabe der Reichsmusikschulwoche: Aufruf aller Kräfte zur Gestaltung des Erziehungsideales und Auseinandersetzung mit allen lebendigen musikpädagogischen Richtungen der Gegenwart wird mehr und mehr von der Not der unmittelbaren Umsetzung der neuen Erziehungsideen in die Alltäglichkeit der Schularbeit und ihre Eigengesetzlichkeit gestellt sein. Rückt aber das Schwergewicht von dem Sprechen des Einzelnen *zu* den Dingen immer mehr auf die Dinge selbst, so tritt neben das Referat und seine Diskussion als Mittelpunkt des jährlichen Zusammenkommens die geschlossene *Arbeitsgemeinschaft* der Teilnehmer. Wenn es im Sinne der neuen Musikerziehung liegt, daß sie die Form ihres Umganges aus sich selbst heraus bestimmt, so würde das für die Reichsschulmusikwoche heißen, daß sie sich selbst schulmäßig verwirklicht als eine Art Wanderschule für die Musikerzieher, die die rechte Art des »In-die-Schule-Gehens« lehrt und arbeitsmäßig verkörpert. *Hans Boettcher*

CARL G. PILS: *Repetitorium und Leitfaden der Harmonielehre*. Verlag: Ernst Klett, Stuttgart.

Die gebräuchlichsten Begriffe und Lehrsätze der Harmonielehre sind nach Stichworten kurz erläutert und durch instruktive Notenbeispiele illustriert, wobei es dem Büchlein sichtlich darauf ankommt, mehr das Bekannte zusammenzufassen als Neues zu bringen. Dieser Zweck wurde erreicht, wozu einschränkend bemerkt sei, daß einzelne Abschnitte (z. B. über Septakkorde und Nonakkorde) noch etwas reichlich geraten scheinen im Vergleich zu anderen, die Wesentliches vermissen lassen. Wo bleiben z. B. bei der »Enharmonik« neben dem verminderten Septakkord der übermäßige Dreiklang und der »hartverminderte« Septakkord, die beide für die Enharmonik ebenso wichtig sind? Auch wird für die enharmonische Modulation fast ausschließlich das altbewährte Rezept des verminderten Septakkords empfohlen. Trotz dieser und ähnlicher kleiner Lücken mag dieses Repetitorium für die dringend notwendige und das Wesentliche zusammenfassende Neuausgabe der ausge-

zeichneten Harmonielehre von Louis-Thuille einen vorläufigen Ersatz bieten, und als solcher war es wohl auch gemeint.

F. Müller-Rehrmann

YVETTE GUILBERT: *Lied meines Lebens.* Erinnerungen. Mit 21 Bildern. Verlag: Ernst Rowohlt, Berlin.

Ein liebenswertes Buch. Schlicht und sachlich, ohne studierte Posen, ohne peinliche Enthüllungen, ohne »Abrechnungen«; also ganz anders als die bekannten Memoiren großer Kolleginnen. Eine arme, kleine Schneiderin, die ihre jungen Jahre in bitterster Not und tiefstem Elend mit der Mutter verbracht hat, beschließt den Sprung aufs Brettl zu wagen, um etwas mehr zu verdienen. Sie wird ausgepfiffen und verhöhnt, muß in üblen Lokalen auftreten. Aber Schritt für Schritt geht es dann aufwärts; ohne den bewußten reichen Freund, ohne Erniedrigungen und Intrigen. Schließlich öffnen sich der kleinen Yvette die aristokratischen Pariser Salons, und damit ist ihr Glück gemacht. Wie das alles kam? Sie weiß es selbst nicht so recht. Äußerlich war sie wenig reizvoll: rötliches Haar, kleine, runde Augen, ein überlanger Hals, dazu ein flacher, magerer Körper, bei dem es nichts zu enthüllen und zu betonen gab. Darum steckte sie ihn in ein langes, meergrünes Kleid, und verhüllte die unschönen Arme durch lange, schwarze Handschuhe, die bis über die Ellenbogen reichten. Die Hände gefaltet, stand sie steif vor ihrem Publikum, und ihr dünnes Stimmchen ermöglichte ihr nur zeitweilige Übergänge vom Sprechen zum Singen. Trotzdem konnte sie schon als Anfängerin im Moulin Rouge neben der Goulue bestehen, die sich hinten auf ihr strammes Höschen ein Herz gemalt hatte. Trotzdem wuchs ihr Erfolg von Jahr zu Jahr, so daß sie schließlich eine Einnahme von 125000 Franken pro Woche hatte. Yvette übersieht hier etwas, oder sie darf es nicht sagen: Materiell waren und sind die Vergnügungswünsche der höchsten Aristokratie die gleichen wie die der Tingeltangelbesucher; es gab aber vor der Yvette niemanden, der gewisse Dinge so dezent und fein sagen konnte, daß selbst am englischen Hofe keine Jungfrau schockiert wurde. Sobald Yvette merkte, daß ihr Name die Säle füllte, begann sie ihr Repertoire umzugestalten. Das war vor etwa dreißig Jahren, als sie einen Doktor Schiller heiratete, mit dem sie noch heute in glücklichster Ehe lebt. Als Mensch ist sie nie etwas anderes gewesen, und wollte auch nie etwas anderes sein als eine brave, solide, bescheidene Kleinbürgerin. Ihr künstlerisches Eigenleben begann erst mit dem Erfolg. Alles frivol Erotische wurde nun aus ihren Programmen verbannt, und die altfranzösische chanson (Verzeihung: es heißt *la* chanson) zum Kern ihrer mimisch-deklamatorisch-musikalischen Darbietungen erkoren. Ihre Kunst ist etwas durchaus Einmaliges. Bei uns hat Ludwig Wüllner in früheren Jahren etwas Ähnliches versucht. Aber ein Lied von Schubert ist eben keine chanson. Den letzten Teil des Buches bilden einige ebenso liebevoll wie realistisch gezeichnete Porträts. Wir erfahren hier u. a., daß Yvette die beste Freundin der Duse war, die ihr trotz ihres schweren Lungenleidens nachreiste, nur um sie überall zu hören und ihr nahe zu sein. Nichts spricht mehr für die große Künstlerschaft und reine Menschlichkeit der Verfasserin, als die erschütternden Briefe ihrer »Schwester« Eleonora, die hier wiedergegeben sind. Ein wenig ernüchtert wird man durch den frommen Epilog. Wenn der liebe Gott der Yvette eingab, in einem langen, meergrünen Kleid aufzutreten, so hat er auch der Goulue eingegeben, sich ihre Höschen zu bemalen. Also streichen wir die drei letzten Seiten der kleinbürgerlichen Frau Doktor Schiller, damit nichts den Genuß dieses dreimal liebenswerten, klugen und guten Büchleins der unvergleichlichen Künstlerin Yvette Guilbert störe.

Richard H. Stein

HÜFNER-BERNDT: *Die praktischen Winke Carusos an Hand von Schallplatten.* Selbstverlag, Leipzig.

Hüfner-Berndt stellt die Erziehung der Stimme, insbesondere auch des Anfängers, mit Hilfe der *Schallplatte* als alleiniges Ideal hin. Da ist prinzipiell zu sagen: bei all solchen Bestrebungen wird das zunächst noch ganz ungeschulte *Ohr* an den Ausgangspunkt des Studiums gestellt. Das sängerische Ohr aber, das Klangohr, d. h. der Sinn für die gewissermaßen ideale Zusammensetzung der Gesangsklänge und zugleich für ihren funktionellen Ursprung, ist niemals gleichsam aus sich heraus zu entwickeln, geschweige denn etwa als fertig vorhanden anzunehmen, sondern seine Entwicklung ist ein langer psychologischer Prozeß. Nur durch eigenes Singen, also buchstäblich am eigenen Leibe, über Muskelsinn und inneren Tastsinn, kommt das »Ohr« zu jener Beurteilungs- und Vorstellungsfähigkeit, die das *Ziel* des vernünftigen Gesangsunterrichts ist. Nie-

mals kann aber hier der *Ausgangspunkt* des Studiums liegen. Eingehende psychologische Untersuchungen werden stets dieses Resultat ergeben. Hüfner-Berndt spricht sehr richtig (im Anschluß an Kestenberg) von einem »analysierenden Hineinhören«, verkennt aber, daß dieses *sängermäßig* nur dann überhaupt statt hat, wenn das Gesangsohr bereits in seiner ganzen Komplexzusammensetzung vorhanden ist. Freilich gibt es Schüler eines bestimmten Typus, der da schon ganz besondere Vorbedingungen mitbringt; sind sie zugleich mit einem ungewöhnlichen Nachahmungstalent begabt, so ist für sie dieser Weg allenfalls gangbar. In ihrer Ausnahme beleuchten sie aber nur die große Irrung, ihn als *allgemein* gangbar hinzustellen. Der Studiengang (über Einzeltöne auf offenen Vokalen), wie das Buch ihn als »stimmwissenschaftlich untersuchten Unterrichtsplan« für eine Neuregelung des deutschen Stimmbildungswesens *dem Staate* vorschlägt, trägt zudem in keiner Weise der unendlich variablen Zusammensetzung der Stimmcharaktere Rechnung, entspricht auch nicht etwa Carusos eigener Entwicklung. — Den Mangel an unmittelbarer pädagogischer Erfahrung und psychologischer Einsicht aber gleicht der Verfasser wieder aus durch eine ausgezeichnete Beobachtungsfähigkeit, die ihn eine Fülle sehr klarer Aussprüche über stimmliche Grundtatsachen mit so prächtiger Prägnanz formulieren läßt, daß man sich dadurch gern entschädigt fühlt.

Franziska Martienßen

JULIUS LERCHE: *Das Wort zum Lied.* II. Bd. Neue Folge. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin 1928.

Ein Buch, dessen Nützlichkeit erprobt, dessen Brauchbarkeit anerkannt wurde, und zwar beim ersten Band, der in der Hauptsache dem ernsten Lied gewidmet war und in viele Hände gelangt ist. Die Folge, nämlich der vorliegende zweite Band, sammelt die Texte des heiteren Liedes, der humoristisch gefärbten und übermütigen Gesänge von Volksliedern, Quartetten, Chören, und verschmäht auch nicht — war's nötig? — den Operettenschlager. Dazwischen stehen aber auch die Worte zu Opernarien und -Duetten, soweit sie dem Herausgeber als aufnahmewürdig erschienen. Hier hätte übrigens noch etwas mehr geboten werden dürfen. Ein Hilfsmittel namentlich für Rundfunkteilnehmer und Grammophonbesitzer und ein fast vollständiges obendrein, denn die rund 4000 Texte, die die beiden Bände vermitteln, enthalten das Wichtigste der Gesangsliteratur. Da überdies die gut ausgestatteten Bände auch mit mehreren Registern versehen sind, die eine erwünschte und notwendige Ergänzung in sich schließen und da die Dichter und Verleger mitgenannt sind, so gewinnt dieses »Wort zum Lied« den Charakter eines Nachschlagewerkes. Es wird nicht nur dem Musikliebhaber zum Mithören der Textworte dienlich sein, sondern befriedigt auch gewisse literarische Belange.

Richard Wanderer

CLARA SCHLAFFHORST und HEDWIG ANDERSEN: *Atmung und Stimme.* Gesammelte Aufsätze und Vorträge. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Es ist dem Verlage Kallmeyer zu danken, daß er die verstreuten Aufsätze und Vorträge von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen gesammelt der Öffentlichkeit vorlegt. Goethes Forderung, die er in der Pädagogischen Provinz erhebt: »Bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Ausbildung, alles andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt«, haben die beiden Gründerinnen der Rotenburger Schule zu ihrer eigenen Forderung an das deutsche Schulwesen gemacht, in einer klaren, einleuchtenden, von leerer Schwärmerei weit entfernten Weise. Das Erfahrungsmaterial und die pädagogische Handhabung eines natürlichen Atemunterrichts, im Zusammenhang mit natürlicher kindlicher Stimmbetätigung, haben die Verfasserinnen in jahrzehntelanger Arbeit ausgebaut. Es ist interessant zu verfolgen, wie die an sich gleichbleibende Grundanschauung über den Zeitraum von zwanzig Jahren hin sich immer mehr vertieft und verlebendigt hat, so daß in dem letzten Vortrag, gehalten 1926 im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin, die Atmungslehre in einen so weiten Lebensumkreis hineingestellt erscheint, daß man sich an die religiöse Inbrunst der indischen Atemlehre erinnert fühlt: doch steht alles im Zeichen der Verantwortung für die Gestaltung der deutschen Zukunft. Jeder ernste Jugendpädagoge, dem es um die Gesundung der Jugend zu tun ist, sollte dieses Buch lesen.

Franziska Martienßen

JAHRBUCH *der Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois.* Herausgegeben von *Julius Goebel.* Verlag: The University of Chicago Press, Chicago-Illinois 1927.

Der vorliegende Band ist dem Andenken *Bernhard Ziehns* gewidmet, des deutschen Musikers, der als Dreiundzwanzigjähriger im Jahre 1868

nach Amerika auswanderte, dort in Chicago eine zweite Heimat fand, wo er viele Jahrzehnte bis zu seinem Tode 1912 wirkte. Ziehn ist nicht nur für das Musikleben von Chicago von außerordentlicher Bedeutung geworden, er ist auch in Deutschland als überaus kenntnisreicher und scharfsinniger Musiktheoretiker bekannt und geschätzt. Die Historische Gesellschaft von Illinois hatte also Anlaß genug, Bernhard Ziehn ein literarisches Denkmal zu setzen, und wie tief begründet dieser Anlaß ist, wird nunmehr auch Fernerstehenden klar durch den stattlichen Band von 350 Seiten. Er enthält biographische Skizzen über Ziehn von *Julius Goebel* und *Otterstrom*, eine Studie des letztgenannten über Ziehns Arbeiten auf dem Gebiete der Musiktheorie und Musikgeschichte, und schließlich als Hauptsache »Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Theorie der Musik von Bernhard Ziehn«. Dieser sehr schätzbare Auszug aus Ziehns Lebenswerk dürfte manchen Leser ermuntern, Ziehns größeren theoretischen Werken, die schon ziemlich vergessen sind, sich wiederum zuzuwenden. Es dürfte sich dann zeigen, daß Ziehn schon vor Jahrzehnten gewisse Einsichten hatte, die noch in unseren Tagen zeitgemäß sind und auch manche Eigentümlichkeiten der neuesten Tonkunst beleuchten. Ziehn, einer der grimmigsten und leidenschaftlichsten Polemiker, ist vielen der von ihm schonungslos Angegriffenen ein furchtbarer Gegner geworden, wegen der außerordentlichen Sachkenntnis, die ihn befähigt, jede Schwäche des Gegners sofort zu erspähen, zu geißeln, aber meistens auch zu korrigieren. Aus diesem Grunde verlohnt es sich, manche seiner maßlos heftigen Polemiken, die bisweilen weit übers Ziel schießen, oder für unsere Zeit gegenstandslos geworden sind, dennoch zu beachten. Die Abfuhr z. B., die Hermann Schröders Schrift über »Die symmetrische Umkehrung« auf nicht weniger als 32 Druckseiten verabfolgt wird, ist in ihrer Art klassisch, nicht nur belustigend, eine vernichtende Widerlegung, sondern zur gleichen Zeit auch in hohem Maße belehrend, und demnach positiv gehaltvoll. Mit Ausnahme der zwei englischen Beiträge Otterstroms ist der ganze Band in deutscher Sprache geschrieben und deutschen Lesern also ohne weiteres zugänglich. Die Deutsch-Amerikanische Historische Gesellschaft von Illinois hat mit diesem gehaltvollen Gedenkbuch nicht nur Bernhard Ziehn, einen bedeutenden Geist, charaktervollen Menschen und urwüchsigen Mann gebührend gefeiert, sondern auch die musiktheoretische Literatur um einen beachtenswerten Zuwachs bereichert.

Hugo Leichtentritt

MUSIKALIEN

ANTON BRUCKNER: *Sinfonie I—IX.* Für zwei Klaviere zu vier Händen bearbeitet von *Karl Grunsky.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Am 1. Januar 1927 sind Anton Bruckners Werke frei geworden. Damit beginnt eine neue Epoche seiner Wirksamkeit. Selten ist an einem schöpferischen Geist so viel gut zu machen gewesen wie an ihm. Die im Herbst 1927 gegründete Bruckner-Gesellschaft hat sich die Aufgabe gestellt, das Werk des Meisters zum erstenmal in der ursprünglichen Gestalt herauszugeben. Wie so oft, hat nicht die Zunft, sondern das vielgeschmähte Publikum den richtigen Instinkt bewiesen, wenn ihm Bruckners Werke von berufenen Dirigenten (Richter, Levi, Loewe, Hausegger, Furtwängler) vorgeführt wurden. Um die theoretische Würdigung Bruckners haben sich besonders Halm, Grunsky und Kurth mit seinem monumentalen »Bruckner« (Berlin 1925) verdient gemacht.

Um aber Bruckners Werk Gemeingut werden zu lassen, dazu ist das Instrument nötig, dem noch jüngst ganz ernsthaft Shaw das Loblied gesungen hat, das Klavier. Die vierhändigen Auszüge der Brüder Schalk und F. Loewes haben nach dieser Richtung sehr viel Gutes gewirkt. Ich selbst habe vor mehr als dreißig Jahren durch Hugo Wolf die erste nähere Bekanntschaft mit Bruckner auf diesem Wege gemacht. Obwohl aber diese Auszüge zum Besten gehören, was es an vierhändigen Bearbeitungen für *ein* Klavier gibt, so ist es doch erst an zwei Klavieren mit je einem Spieler möglich, eine kompliziertere Partitur (man denke an das Finale der Jupiter-Sinfonie) plastisch wiederzugeben. Für Bruckner waren auf diesem Wege vorangegangen Hermann Behn und Wilhelm Magnus (4., 7. und 8. Sinfonie). Aber erst jetzt besitzen wir Bruckners sinfonisches Gesamtwerk für zwei Klaviere bearbeitet von einem der ersten lebenden Brucknerkenner, *Karl Grunsky* in Stuttgart. In musterhafter Ausstattung hat das Haus Peters binnen eines Jahres dieses Monumentalwerk herausgebracht, dem Schöpfer, dem Bearbeiter und sich selbst zur Ehre. Die Literatur für zwei Klaviere hat damit eine Bereicherung erfahren, die gar nicht hoch genug bewertet werden kann. Ich habe im letzten Winter mit

dreien dieser Bearbeitungen (3., 5., 9. Sinfonie) mit einem jungen Freunde vor einem größeren Kreise die Probe aufs Exempel gemacht; der Erfolg übertraf weit unsere Erwartungen.
Grunskys Bearbeitungen zeichnen sich aus durch ungewöhnliche Klangfülle. Man vergleiche z. B. die Wiedergabe des Scherzos der 8. Sinfonie mit der bei Magnus. Wenn Grunsky im Vorwort dem »Blattspieler« Erleichterungen gestattet, Zusätze dagegen strikt ablehnt, so kann er ruhig sein. Die notengetreue Wiedergabe etwa des Scherzos der Neunten wird auch einen fertigen Spieler »weidlich schwitzen machen«. Daß mit dem Studium am Klavier das der Partitur Hand in Hand zu gehen hat, versteht sich von selbst. Nur *ein* Beispiel: Am Schluß des Finales der 5. hat die dritte Posaune eine abwärtssteigende chromatische Tonleiter in halben Noten auszuführen, die in der Partitur auf jeder mit einem $\wedge$ bezeichnet ist. Sie ist bei Grunsky vorhanden, aber sie tritt in der Harmoniefülle nicht hervor, wie ich es übrigens auch bei einer, allerdings minderwertigen Orchesteraufführung erlebt habe. Dem »Pianisten« wird vielleicht auch das »Tremolo« auf einer Einzelnote oft unbequem sein; die Bezeichnung ist cum grano salis zu verstehen. Hinweisen möchte ich auch auf das Ausschreiben mitklingend gedachter Obertöne (Oktave). Solche sind stets an der Bezeichnung ppp zu erkennen; also Vorsicht bei der Ausführung! Im übrigen wünsche ich allen Spielern die gleiche Freude an diesen herrlichen Bearbeitungen, wie ich sie seit Jahr und Tag empfinde. *Paul Müller*

BRAHMS: *op. 36. Zweites Streichsextett; op. 111. Zweites Streichquintett.* Revisionsausgabe *Ossip Schnirlin.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Eine wahre Wonne ist es, aus diesen auf das splendideste und deutlichste auf bestem Papier gestochenen, mit Buchstaben für die Verständigung der Spieler untereinander versehenen Stimmen diese herrlichen Werke vorzuführen. Sie sind ausgiebig mit Fingersatz und mit Stichnoten für sämtliche Pausen versehen. Die von Brahms oft sehr willkürliche Einteilung der Noten innerhalb der einzelnen Takte ist so abgeändert, daß nunmehr niemand z. B. über eine angebliche Triole, die aber in Wirklichkeit drei volle Achtel vertritt, stolpern kann. Zu ganz besonderem Dank aber hat Schnirlin, dessen Ausgaben gar nicht genug empfohlen werden können, die Bratschisten verpflichtet; sie brauchen sich jetzt nicht mehr darüber zu ärgern, daß Brahms ganz willkürlich, wo es gar nicht nötig war, ihren Schlüssel durch den Violinschlüssel ersetzt hat. Auch die Besitzer der alten Ausgaben werden auf diese in Zukunft gern verzichten, sobald sie erst diese neuen Schnirlinschen kennen gelernt haben. Daß diese auch Künstlern die Mühe des Einstudierens wesentlich erleichtern, sei noch besonders betont. *Wilh. Altmann*

BRAHMS: *Sonaten für Klavier und Violine.* Herausgegeben von *Arthur Schnabel* und *Carl Flesch. — Ders. op. 38 Sonate für Klavier und Violoncello.* Herausgegeben von *Julius Klengel.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

In der bekannten ausgezeichneten äußeren Aufmachung, die immer der berechtigtste Stolz der Edition Peters gewesen ist, liegen die drei Violinsonaten von Brahms vor; mancher wird bedauern, daß in demselben Bande nicht noch der nachgelassene Sonatensatz in c (Scherzo) und die beiden von Brahms selbst für Violine übertragenen Klarinettensonaten Platz gefunden haben. Die Seiten entsprechen genau denen der Originalausgabe (die freilich in größerem Format und diesem entsprechendem größerem Stich erschienen ist), doch sind in der Violinstimme Stichnoten bei längeren Pausen wenigstens für die letzten Takte hinzugefügt. Das Notenbild der Originalausgabe ist beibehalten worden, auch wenn es Brahms nicht gerade übersichtlich niedergeschrieben hatte. Vortragsbezeichnungen und Fingersatz haben die beiden Herausgeber in vorbildlicher Weise hinzugefügt, auch Ziffern, um eine rasche Verständigung der Spieler bei Unterbrechungen zu erreichen (Buchstaben zur Zählung sind merkwürdigerweise unbeliebt geworden). In der Klavierstimme ist der Periodenbau, soweit er von der üblichen Vier- oder Zweitaktfolge abweicht, durch römische Ziffern gekennzeichnet; in der Violinstimme ging dies nicht, da hier die römischen Ziffern die Saiten bezeichnen. — Für die vortreffliche Fingersatzbezeichnung von op. 38 werden die Violoncellisten dem Altmeister Klengel besonders dankbar sein. Auch er hat Ziffern für die Verständigung hinzugefügt, das von Brahms gegebene, oft wenig übersichtliche Notenbild nicht geändert. Erwünscht wäre wohl gewesen, daß ein bekannter Klavierist wenigstens die besonders schwierigen Stellen der Klavierstimme mit Fingersatz bezeichnet hätte. *Wilh. Altmann*

RICHARD BUCHMAYER: *Aus historischen Klavierkonzerten.* Heft I—V. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Unter dem bescheidenen Untertitel »Zum Konzertgebrauch und für den Unterricht bearbeitete Klavier- und Orgelwerke des 17. Jahrhunderts« verbirgt sich eine in dieser Art bisher beispiellose Arbeit. Hier gibt der vor Jahresfrist Siebzigjährige die Frucht eines reichen Lebens der Nachwelt weiter. Was der berühmte Interpret alter Klaviermusik in seinen Konzerten vortrug: Selbsterarbeitetes in eigener pianistischer Gestaltung, das wird nun Allgemeinbesitz — das schönste Denkmal eines Lebens im Dienste der Musik. Es bedurfte dieser einführenden Worte, die keinem zu hoch gegriffen scheinen werden, der die Mühe und Problematik der wissenschaftlichen Arbeit gerade auf dem Gebiet der älteren Klaviermusik jemals kennengelernt hat.
Der besondere Wert der Buchmayer-Ausgaben liegt darin, daß neben der freien Bearbeitung eine unveränderte Wiedergabe der Originale geboten wird, und zwar mit einem vollständigen Revisionsbericht, der das Werk zum Rang der Denkmäler deutscher Tonkunst erhebt. Der Inhalt sind die wichtigsten Klavier- und einige übertragene Orgelwerke der Meister, die etwa von der Mitte des 17. Jahrhunderts an in Hamburg, Lübeck und Lüneburg ihre bedeutsame Wirksamkeit entfalteten — bedeutsam nicht allein durch ihren Eigenwert, sondern weil erst aus dieser stillen Vorbereitung der Genius Sebastian Bachs erwachsen konnte. So ist es nicht zuviel gesagt, wenn man die Sammlung Buchmayers als eine Auslese der vorbachischen Klaviermusik bezeichnet. Aus zwei Hauptquellen hat der Herausgeber geschöpft. Die eine ist der sogenannte »Andreas-Bach-Band« der Leipziger Stadtbibliothek, seit über hundert Jahren bekannt und von der Forschung verwertet (Beschreibung im III. Heft Buchmayers), die andere Quelle sind die von Buchmayer selbst vor 25 Jahren aufgefundenen Tabulaturen und Notenbücher der Lüneburger Stadtbibliothek. So hat vor allem ein Meister jetzt seine glorreiche Auferstehung feiern können: *Matthias Weckmann*, von dem hier zum erstenmal eine umfassende und eindrucksvolle Reihe für Klavier und Orgel geschriebener Werke geboten wird. Erst durch sie wird das Bild des von Seiffert bereits systematisch ans Licht gezogenen Meisters gerundet. Von ihm weiß Buchmayer Werke aller Gattungen vorzulegen: Tokkaten, Kanzonen, Suiten, Variationen. Den Kanzonenanfang von mehreren Noten auf gleicher Stufe wählt Weckmann auch bei einer fugierten Orgelphantasie. Die Tokkaten bestechen durch die kühne Folge von freiem Spielwerk und gebundener Schreibart, ein Choralvorspiel bringt in dem mitgeteilten ersten Vers die Weise »Komm Heiliger Geist, Herre Gott« notengetreu mit verbindenden Zwischenspielen. Bei der c-moll-Kanzone und den Variationen »Die lieblichen Blicke« sind Buchmayers Nachweise der Originalthemen eine erfreuliche Zugabe.
Von der Kunst des Lübecker Marienorganisten *Franz Tunder* zeugen zwei schöne Präludien und Fugen, willkommene Ergänzung der ebenfalls von Seiffert längst erschlossenen schönen Vokalwerke. Buchmayers Hinweise auf die Besonderheiten von Tunders Fugenform dürften noch zu Spezialstudien Anregung geben. Weit in die Zeit Bachs hinein ragt bekanntlich der fast hundertjährig 1722 gestorbene Hamburger *Joh. Adam Reinken*, von dem aus dem Andreas-Bach-Buch die Tokkata und eine der beiden Variationenreihen, sowie aus anderer Quelle eine Fuge mitgeteilt werden. Die Stücke sind schon wegen ihrer Ausdehnung der Beachtung wert und stellen auch heute noch durch ihre Virtuosität dem Pianisten dankbare Aufgaben.
Nächst der Folge Weckmannscher Kompositionen erscheinen am bedeutsamsten die Werke von *Georg Böhm*, die hier der Leipziger Gesamtausgabe vorweggenommen sind; mit vollem Recht, denn in dieser Sammlung erscheint Böhm wie die Überleitung zu Bachischem Empfinden und Klavierstil. Die älteste »französische« Klaviersuite im vierten, die drei kleinen Suiten im letzten Heft sind köstliche Gaben für den Freund alter Musik. Da eine Klaviersuite mit variierter Sarabande und eine Orgeltokkata von *Christian Ritter* es durchaus verdienen, in Böhms Nachbarschaft zu stehen, ist der Wert auch dieser Hefte dem der drei ersten (in denen Weckmann dominiert) gleichzusetzen.
Noch ein Wort über die Art der Bearbeitung. Hat Buchmayer mit der Beigabe des Urtextes dem Forscher Genüge getan, so wendet sich der Hauptteil aller Hefte durchaus an den praktischen Musiker, und zwar den Pianisten ebenso wie an den Studierenden und den gebildeten Liebhaber. Hier ist nun die Sorgfalt bis zum kleinsten Fingersatz- oder Vortragszeichen getrieben. Mit feinem Gefühl ist dem Cembalo- oder Klavichordcharakter der Vorlagen durch Oktavversetzung und andere Hilfsmittel Rechnung getragen; die Bearbeitung von Orgelwerken macht von der Klangwirkung des modernen Flügels uneinge-

schränkten Gebrauch. Dennoch ist die Ausgabe nicht »bequem«. Ohne eigene Arbeit ist es kaum möglich, zu den besonderen Feinheiten jedes Meisters, ja jeder Nummer vorzudringen. Schon die von Buchmayer prinzipiell ausgeschriebenen Verzierungen verlangen oftmals einen Blick ins Original, da naturgemäß die melodische Linie unter dem Beiwerk versteckt bleibt, wo dieses in eigenen Noten sich breit macht. Gerade dieses Nebeneinander von Original und Bearbeitung macht aber die einzigartige Bedeutung der Buchmayerschen »historischen Klaviermusik« aus; denn so kann diese höchst fachkundige Ausgabe als ein Paradigma oder Kompendium des Vortrags vorklassischer Klavierkunst überhaupt gelten. Dem Werk, das Richard Buchmayer hier als Forscher und als Musiker unternommen, ist der Erfolg gewiß; möge es rüstigen Fortgang nehmen. *Peter Epstein*

JOHANN ECCARD: *Geistliche Lieder zu fünf Stimmen.* I. Teil, hrsg. v. *Friedrich v. Baußnern.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin 1928.

Die vorliegende Neuausgabe der 23 ersten Lieder aus Eccards Choralsammlung ist für den Musikhistoriker gleich bedeutsam wie für die Singpraxis der innerhalb der protestantischen Kirche hervortretenden neuen Volksmusikbewegung. Die historische Bedeutung von Eccards Geistlichen Liedern aus dem Jahre 1597 liegt vornehmlich darin, daß sie die erste innerhalb der preußischen Cantionale bekannte Sammlung darstellen, in der im L. Ossianderschen Sinne die Choralmelodie unter Wahrung der fünfstimmigen polyphonen Struktur der Diskantstimme anvertraut ist, damit, wie es im Vorwort an die »musices et cantores« heißt, »die Christliche Gemeine die gewönliche Kirchen Melodey aus dem Discanto wol und verstendlich hören und bey sich selbst nach jhrer andacht singende imitieren kan«. In dieser Haltung liegt die Dienstbarkeit der Eccardschen »Geistlichen Lieder auff den Choral« für die moderne Liturgik auf der Hand. Die originaltreue Partiturübertragung (unter Wahrung des mensuralen Taktmaßes), die wertvollen Choranweisungen im Nachwort und die ganz besonders zu begrüßende Beigabe der ersten grundlegenden geschichtlichen Beleuchtung der Lieder in C. v. Winterfelds Evangelischem Kirchengesang (1843) erfüllen aufs zweckdienlichste alle Ansprüche der modernen Editionstechnik. *Hans Boettcher*

J. S. BACH: *Chaconne für zwei Violinen, Viola und Violoncell* bearbeitet von *Albert Maria Herz.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Die berühmte Bachsche Chaconne, der Schlußsatz der zweiten Partita für Violine allein in d, hat immer Bearbeiter gereizt; ich erinnere an die Klavierbearbeitungen von Brahms (für die linke Hand allein) und Busoni, an die in neuerer Zeit so gut wie gar nicht mehr beachtete Orchesterübertragung Raffs. Bereits 1912 hat Martinus Sieveking eine Streichquartettbearbeitung veröffentlicht. Die Herzsche, die vom Prisca-Quartett schon öfter öffentlich gespielt worden ist, ist jedenfalls recht geschickt gemacht, nicht mit Kontrapunkten überladen, vor allem klingt sie gut. Aber war sie wirklich ein Bedürfnis? Jeder gute Geiger wird diese Chaconne sicherlich lieber im Original spielen. Die Violoncellstimme kann auch so ausgeführt werden, daß die C-Saite eine kleine Terz tiefer gestimmt wird; ich brauche davor nicht zu warnen, da jeder Violoncellist weiß, daß das Herunterstimmen der Saite nur in den seltensten Fällen dauernde Reinheit des Tones garantiert. *Wilhelm Altmann*

VINCENZO TOMMASINI: *2. Streichquartett.* Verlag: Maurice Senart, Paris 1926.

Nie ist auf musikalischem Gebiet der Abstand Italiens von den übrigen europäischen Musiknationen so groß gewesen, wie in der Gegenwart. Wenn auch Italien seit zwei Jahrhunderten immer ein wenig außerhalb der musikalischen Kernbewegung stand, so ist es doch seit etwa zweieinhalb Jahrzehnten bedenklich zurückgeblieben. Eine gewisse Stockung und innere Ratlosigkeit ist in der italienischen Musikentwicklung eingetreten. Italienisches Musikantentum weiß sich mit jenen Umwälzungen, die die Musik in jüngster Zeit erlebte, nicht recht auseinander zu setzen. Der größte Teil der lebenden italienischen Komponisten hat sich, einen Ausweg suchend, zu Frankreich geschlagen, um beim Impressionismus anzuknüpfen. Unter ihnen auch Tommasini, der Autor einer geistvollen Studie über »Debussy und der Impressionismus in der Musik«. Auch dieses Werk zeigt die italienische Musik keineswegs in neuen, zielbewußteren Bahnen; es wiederholt — wenn auch in geschmackvollster Form —, was wir längst kennen; holt nach, was wir einige Zeit hinter uns haben. Der Ausgangspunkt Debussy ist unverkennbar. Dennoch kann man Tommasini nicht den Vorwurf bloßer Nachahmung machen. Wo soviel Formsicherheit und Klang-

feingefühl herrschen, ist auch *mehr*. Das italienische Blut zwar ist verdünnter, die Melodik hat nicht die frühere sinnliche Kraft; dafür aber zeugt dieses Werk von gereiftem und kultiviertem Können. Geschmeidiger Fluß, übersichtliche und klare Gliederung, Schlankheit des Satzes und eine für einen Italiener erstaunliche Imitierfreudigkeit, die im letzten Satz sogar zu einem Fugato ansetzt, zeichnen es aus. Neben diesem Schlußrondo, das in dem für gegenwärtige Musik fast unerläßlich gewordenen Zweivierteltakt motorisch dahinläuft, scheint mir der erste Satz in seiner neoklassischen Haltung am gelungensten, während die Innensätze, insbesondere der langsame zweite, zu substanz- und in der Aneinanderreihung heterogener Teile zu entwicklungslos sind. *Kurt Westphal*

OTTO SIEGL: *Trio für Klavier, Violine und Violoncello op. 37*; *Divertimento für Streichtrio op. 44*. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Der Komponist huldigt der sogenannten Atonalität, gehört aber doch zu ihren zahmeren Vertretern, schließt sogar das Schlummerlied seines aus drei knappgefaßten Sätzen bestehenden Klaviertrios in reinem C-dur, aber ich möchte nicht behaupten, daß ihm außer der modernen Einkleidung in diesem Klaviertrio allzuviel eingefallen ist; es erscheinen mir die meisten seiner Gedanken gar zu gesucht. Eher befreunden kann ich mich mit dem aus fünf Sätzchen bestehenden Divertimento, namentlich mit den beiden langsamen Sätzen (Nr. 2 und 4). Eine hübsche Taktstudie bietet das Scherzo durch seinen Wechsel zwischen Fünfachtel- und Sechsachtel-Takt. Daß sich aber dieses Divertimento in der Hausmusik einbürgern könnte, erscheint mir sehr zweifelhaft, obwohl es in rein technischer Hinsicht nicht gerade schwierig ist. *Wilhelm Altmann*

FRANZ MOSER: *Trio für zwei Oboen und englisch Horn oder zwei Violinen und Viola op. 38*. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Ein offenbar beabsichtigtes und sehr gelungenes Seitenstück zu dem aus Beethovens Bonner Zeit stammenden Trio für die gleiche Besetzung. Vier knappe Sätze, von denen vielleicht einzig einige Stellen in dem Andante con moto ahnen lassen, daß der Komponist in unserer Zeit lebt. Namentlich den ersten Satz könnte man sehr gut für ein Werk von Pleyel oder Krommer ausgeben. Das Werk aber wird den Bläsern trotzdem sehr willkommen sein. Auch Streicher werden gern dazu greifen. Zur Einführung der heranwachsenden Jugend ins Zusammenspiel möchte ich es nachdrücklich empfehlen, zumal es leicht auszuführen ist und durchaus solide, gesunde Musik birgt.
Wilhelm Altmann

ERNST ROTERS: *Klaviersuite. Werk 17*. Auslieferung durch N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig.

Auch seine neueste Veröffentlichung zeigt den Komponisten, wie er auf vermeintlichen Pfaden Regers, von Gegenwartsproblemen unberührt, weiterwandelt. Gegenwärtig kann dieser Pfad nur ein vermeintliches Regertum vortäuschen, da seine Identität im Wandel der Zeiten illusorisch geworden ist; er kann einfach aus Gründen der Relativität nicht mehr der nämliche sein wie damals, nachdem die Zeitumstände, durch die er führt, sich so grundauf verändert haben. Was seinerzeit möglich, ja gegeben und notwendig war, ist es heute nicht mehr, weil die Voraussetzungen fehlen, die es bedungen hatten. Aus leichtbegreiflich Vertrautem formte der neue Zeitgeist ein uns immer ferner entrückendes, mühsam vorstellbares und gar nicht nachfühlbares Fremdes. Die Distanz macht unnachsichtig: sie wandelt vertraute und deshalb entschuldbare Eigenschaften in fremde und deshalb unverzeihliche Fehler um ... Was sollen wir heute noch zu all diesen bereits bis zum Überdruß erörterten und durchgeleuchteten Kennzeichen sagen, die Ernst Roters sowohl als besondere Mängel der Regerschen Musikbetrachtung wie als allgemeine Attribute des Regerschen Zeitalters in seiner Musik getreulich weiter überliefert hat? Der Befund ist komplett; kein Symptom fehlt: weder die Unökonomie der Materialbehandlung noch die Unterschätzung des thematischen Stoffs. Die für längst und gründlich abgetan geltende materialistische Kunstanschauung überrascht uns mit Anzeichen eines unheimlich unerschütterlichen Wohlbefindens: wie Anno dazumal, bauscht sie zwecklos pathetische Tonmassen zu einem um seiner selbst kultivierten, ungesund überfetteten Vollklang auf. Das Präludium hebt mit einem auf Nonensequenzen gestellten »Butterfly«-Motiv an, als ob dergleichen heutzutage noch passieren dürfte. Eine Gavotte bestätigt diesen in planlose Chromatik aufgelösten Einfall; ihr folgt eine viel zu seichte Musette, eine in leerer Ornamentik schwelgende Toccata und eine Fuge, die, ohne feste Tonalität beginnend, schließlich auf rauschenden Des-Dur-Wogen dahin-

segelt. Das Beste ist fraglos in einer Sarabande enthalten, die, unvergleichlich sicherer und einheitlicher gestaltet, weit über die Gesamtleistung hinausragt. Auch ihr Schlußfall ist einleuchtender als die übrigen, die nach chromatischen Irrwegen sich unversehens tonal festrennen. Denkbar wäre allerdings die allmähliche Herauskristallisation einer erst am Ende unzweideutig hervortretenden Haupttonart, doch müßte dieser Vorsatz dann folgerichtig durchgeführt werden.

Alexander Jemnitz

JOHN IRELAND: *Sonatina for Piano.* Verlag: Oxford University Press, London.

In diesen mit leichter Hand gebauten drei Sätzen stellt sich der für freundlichere Formulierung ernster Fortschritte unstreitig begabte Autor die Aufgabe, mittels erweiterter Behelfe der neueren Harmonik den im Sinne der Emotionslosigkeit einfachen älterenSonatinenton zu treffen. Er erreicht sein Ziel sogar dort, wo er gelegentliche Ausflüge ins stilwidrig Virtuosenhafte unternimmt, denn solche Spielfreudigkeit ergibt sich ungezwungen aus der Flüssigkeit seines klingenden Klaviersatzes. Er schlägt einen sowohl gepflegten wie auch vorwärtsdrängenden Konversationston an, und es spricht seinerseits für die englische Konversationskultur, daß sie diese beiden Eigenschaften mühelos zu vereinen gestattet. Dieses Fortschrittlertum, das bezeichnenderweise niemals kühn wirkt, ist gerade im vorliegenden Fall besonders wohlangebracht, weil es Ungebräuchliches in der Diminutivform der Sonatine wie eingebürgerte Selbstverständlichkeiten behandelt ... Vom formalen Gesichtspunkt wäre zu bedenken, daß der in üblicher Sonatenform ausgeführte erste Satz gegen die beiden folgenden — ein impressionistisches Intermezzo und ein im Tarantella-Rhythmus anhebendes Rondo — etwas zu breit geraten ist. Alles in allem: kein Werk von grundsätzlichem Belang, aber symptomatisch dennoch bedeutsam, da es beweist, wie die neuere Harmonik auch im pädagogischen Sinne des Wortes »Schule macht«.

Alexander Jemnitz

HERMANN AMBROSIUS: *Sonatine für Flöte und Klavier op. 63c.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Ein anmutiges, für die Flöte vortrefflich geschriebenes Stück, mit einem Klavierpart, der verständnisvoll jene klangliche Schwere vermeidet, durch die manchmal der Flötist gezwungen wird, seine Tongebung in solcher Weise zu verstärken, daß seine individuelle Auffassung darunter leidet. Grazie, Anmut und Leichtigkeit bei sehr vorgeschritten moderner Harmonisierung geben dem Ganzen einen eigenen Reiz, wie man ihn häufig bei französischen Kompositionen für Holzblasinstrumente findet. Dennoch ist die ganze Gesinnung des Stücks durchaus deutsch. Wenn es so lebendig gespielt wird, wie es gedacht ist, muß es einen sympathischen Eindruck erwecken. Es ist dann aber auch für beide Instrumente nicht leicht. Stücke solcher Art kann man in der modernen Flötenliteratur nur begrüßen.

H. W. Draber

ERWIN MAURER: *Neue Violin-Schule.* Heft 1 und 2. Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.

Von dieser knapp gefaßten, auf nur 4 Hefte beschränkten Schule, die jetzt in den oben genannten, sich der Musikpädagogik besonders und recht erfolgreich widmenden Verlag übergegangen ist, liegt Heft 1 schon in 3. und 4., Heft 2 in 2., verbesserter Auflage vor, obwohl sie erst 1922 zum ersten Male herausgekommen ist. Es beweist dies, daß der in Basel eine besondere Violinschule leitende Verfasser so manchen Kollegen gefunden hat, der diese Schule beim Unterricht benutzt. Sie ist nicht für den Selbstunterricht bestimmt, setzt Erläuterungen eines Lehrers voraus, da sie sich meist nur auf praktische Übungen beschränkt. Diese sind in der Regel bewährten Unterrichtswerken entnommen, die häufig durch kleine Veränderungen noch nutzbringender gestaltet sind. Erfreulich, daß auch Stücke aus Sonaten von Corelli und Leclair zu Übungsstücken verwendet worden sind. Selbstverständlich müssen neben dieser Schule vom Lehrer noch die allbekannten und gebräuchlichen Etüden zur Ergänzung herangezogen werden. Um dem Schüler Liebe zur Musik einzuflößen, ihn durch bloße Etüden nicht abzustoßen, sind Volkslieder herangezogen und auch sonst Stücke ausgewählt worden, die dem Herzen des Schülers etwas bieten und seinen musikalischen Geschmack fördern. Die äußere Ausstattung ist mustergültig. *Wilhelm Altmann*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Sehr glücklich eröffnete die Städtische Oper mit »Don Carlos«, jenem Werk Verdis von 1867, das der dauernden Aufnahme in den Spielplan von jeher getrotzt hatte. Man weiß, daß Verdi den Don Carlos 1883, also in einer Zeit dramatischen Reifens, da er sich zu der Tat des Otello rüstete, für die Scala gebrauchsfähig zu machen unternahm. Aber der Versuch ist immer nur halb gelungen. Es galt als sicher, daß der Zuschnitt für die große Oper, der seine Größenverhältnisse bestimmte, auch sein Gefüge, seinen Inhalt und Wert unheilbar beeinflußte. Dabei mußte doch feststehen, daß Verdi als Verehrer Schillers, den er nach Shakespeare als Dramatiker am höchsten stellte, seinen Text zwar auf Bestellung, doch auch aus innerer Neigung gewählt hatte. Kein Zweifel auch, daß ihm die Gestalt des Posa sehr nahe stand, und daß er selbst auf dem glatten Pariser Parkett, wo Bureaukratie und Intrige wohnten, seine Gesinnungstreue und Unabhängigkeit betonen wollte. Es steckt also ein tiefer menschlicher Kern in dieser Oper, und dieser muß auch, allen durch den französischen Urtext verursachten Schwierigkeiten zum Trotz, die Musik färben und gestalten. Dafür Maß und Schätzung zu gewinnen, ist unserer Zeit vorbehalten. Man mußte durch Wagner hindurchgegangen sein, um das Wesentliche Verdis zu erkennen; und es mußten Jahrzehnte des Opernspiels verflossen sein, damit für sein Werk der rechte Stil gefunden wurde. Der Aufführung, die unter der musikalischen Leitung *Georg Sebastians* stand, muß die Einsicht in die Stilbedürfnisse des Don Carlos nachgerühmt werden. Kürzungen einschneidender Art verstehen sich hier von selbst. Selbst Toscanini, der Werktreue, hält sie für unerläßlich. Der Rahmen ist zu groß, er bringt auch das Überflüssige mit sich. Man sieht in der Städtischen Oper sieben Bilder, die allerdings die Akteinteilung auflösen. Damit aber wird die Oper wirksam zusammengefaßt, und eine ausnehmend gute Besetzung, die nur wenige Lücken aufweist, sorgt dafür, daß künstlerische Absichten sich erfüllen. Es sind nicht nur die Spuren von Aïda, sondern auch die Zeichen dramatischer Reife erkennbar. Ist Don Carlos dem Namen nach Träger der Hauptpartie, so lenkt sich doch von selbst die Aufmerksamkeit in erster Linie auf Philipp. *Alexander Kipnis* findet für ihn eine Mitte zwischen schönem Gesang und höchstem Ausdruck, die in seinem großen Monolog zwingend hervortreten. Den Infanten singt *Oehmann*, der versucht, seinem Tenor italienische Farbe zu geben. Die Prinzessin Eboli lebt von der Theatralik und von der Riesenstimme der *Sigrid Onegin*. Posa ist *Wilhelm Guttmann* überantwortet, der mit seiner Stimme nicht völlig im reinen ist, aber wie immer durch seine Persönlichkeit gewinnt. Die Königin, zunächst durch *Elsa Jülich* vertreten, wird nun durch die eindringliche Stimme der *Beata Malkin* glaubhaft gemacht. Zu rühmen die Inszenierung *Walter Brügmanns*, der hier als Gastregisseur erscheint und, obwohl vom Schauspiel herkommend, doch jedes Extrem vermeidet. Bühnenbilder *Eduard Löfflers* stellen den phantasievollen Rahmen für das Werk. So hat die Städtische Oper, die Aïda aus dem Spieplan ausscheiden muß, Don Carlos dafür, und zwar voraussichtlich auf längere Sicht, gewonnen. *Adolf Weißmann*

BREMEN: Aus der Operettenspielzeit des Sommers rettete sich das Stadttheater Eduard Künneckes musikalisch gehaltvolle und künstlerisch gewissenhaft gearbeitete »Lady Hamilton« erfolgreich in das Winterprogramm hinüber. Nach dem ewigen Schmalz des Wiener Operettenjargons ist Künneckes Musik eine wirkliche Erfrischung. Und damit gewann die Oper obendrein die Zeit zu ernsten, vollwertigen Neueinstudierungen. Die Versuche in der Verdi-Neubelebung wurden mit dem »Ernani« fortgesetzt; aber doch weniger erfolgreich als im Vorjahr mit der »Macht des Schicksals«. Besser schnitten die von dem begabten Kapellmeister *Karl Dammer* musikalisch energisch ausgestaubten Hugenotten, mit *Lars Boelike* als Raoul und dem noch jungen, aber profunden Bassisten *Fritz Schweinsberg* als Marcel ab. Dagegen blieb die Valentine *Edith Werners* von reichlich kleinem Kaliber in Stimme und Spiel. Ein Sonntagsgericht für musikalische Feinschmecker und Gegenwartsflüchtlinge blieben Glucks »Pilger von Mekka«, deren Text für den Geschmack des heutigen Opernpublikums freilich reichlich fade ist. Von den »stehenden« Opern stände am besten der Tannhäuser (auch in den Chören), wenn nicht der Tannhäuser selber (Peter Jonsson) durch seine scheinbar unüberwindliche Neigung zu detonieren das musikalische Bild gerade an den empfindlichen Stellen ver-

zerrte. Sonst gab es schlecht und recht den Holländer, Tiefland und den unsterblichen Troubadour. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Mit der für die Eröffnung der Spielzeit neu einstudierten »Zauberflöte« führte sich *Richard Lert*, der aus Mannheim gekommene erste Kapellmeister, künstlerisch überzeugend als ausgezeichneter Mozart-Dirigent ein. In seinem wohlabgestimmten Sänger-Ensemble traten von neu verpflichteten Kräften *Ingeborg Holmgren* (Königin), *Willy Frey* (Tamino), *Leo Weith* (Papageno) bedeutsam hervor. Die Inszenierung von *Herbert Graf* (Bühnenbilder: *Hans Wildermann*) traf fein und schmiegsam den holden Märchenton der »Zauberflöte«. Danach wurde zunächst den beiden ersten Gliedern des Ring des Nibelungen ebenfalls völlige Erneuerung zuteil. Wiederum führte Lert mit straffster Energie die Battuta. Ein junger Anfänger, *Julius Pölzer*, erregte als Siegmund Aufsehen durch die geschickte Art, wie er sich den Wälsungen für seine edle, nur begreiflicherweise noch nicht zur vollen Heldenreife gediehene Stimme zurechtlegte. Leider versagte stilistisch die Sieglinde *Esther Stoll*, eine mit kräftigen, aber undisziplinierten Tönen aufwartende Amerikanerin. Die jugendfrische Brünnhilde der *Klara Kleppe-Schönfeld*, der stimmächtige Wotan *Walther Warths* hielten die letzten Akte der »Walküre« auf Bühnenfestspiel-Höhe. Herbert Graf inszenierte »Rheingold« und »Walküre« nach jenen modischen »Sachlichkeits«-Prinzipien, die den angeblich veralteten Wagner retten zu wollen vorgeben, ihn aber in Wahrheit seines dramatischen und szenischen Nervs berauben. Gut geriet das erste Rheingold-Bild, dessen besondere technische Schwierigkeiten durch eine die Illusion des Schwimmens nahezu erreichende, *tänzerische* Disziplinierung der Rheintöchter überwunden wurden. In den anderen Teilen des »Vorabends« minderten die starre, an einen sich überschneidenden Etagenaufbau der Bühne gefesselte Pose der Darsteller, daneben der Verzicht auf die Tarnhelm-Metamorphosen Alberichs oder auf eine sinnfällige Vorführung der Lösung Freyas durch das Rheingold das Verständnis für die komplizierten, durch die Szene nicht erklärten Vorgänge in Nibelheim und Walhall. Nicht viel anders erging es der »Walküre«. Der Ritt der reisigen Mädchen war abgesagt, Wotan und Walküre konnten, durch Stockwerk-Entfernungen getrennt, nur mühselig zum Abschiedskusse gelangen und Loge stiftete dem Feuerzauber, den Lerts Orchester herrlich illustrierte, nur ein bißchen bengalisches Rotlicht. Auch die sich der theorisierenden Regie zwangsläufig anpassenden Bühnenbilder Wildermanns zeigten zu wenig eigene Farbe, übersetzten Wagners hochfliegende szenische Phantasie in die selbst durch ein Übermaß von Beleuchtungseffekten nicht zu bannende Nüchternheit linearer Bühneneinteilung. *Erich Freund*

CHICAGO-RAVINIA: Eine Vorstellung von »Lohengrin«, in der *Elisabeth Rethberg* die Rolle der Elsa sang, verdient ihrer Einzigartigkeit wegen Erwähnung. Wagner hat es sich sicherlich nicht träumen lassen, daß eine seiner urdeutschen Opern mit einer kaum zu übertreffenden internationalen Besetzung aufgeführt werden würde. Eine Deutsche, ein Kanadier, eine Schwedin, ein Amerikaner, ein Slawe, ein Italiener: dies die Nationalitäten der Sänger. Der Dirigent des Orchesters war ein Franzose, der Regisseur ein Belgier und der Chormeister ein Italiener! Was jedoch der Abgerundetheit der Vorstellung keinen Abbruch tat. — *Florence Easton*, zum ersten Male mit der Ravinia-Opera Co., machte ihr Debut in »L'Amore dei tre Re«. Eine volle und reiche Stimme. — Verschiedene Jahre waren dahin gegangen, seit Xavier Leroux' »Le Chemineau« in diesem Teil der Vereinigten Staaten aufgeführt worden war. Weitere Jahre wären wahrscheinlich verflossen, wenn nicht die berühmte französische Sängerin *Yvonne Gall* ein Mitglied der Ravinia Opera Co. geworden wäre. Sie war die erste, die diese Oper in Chicago eingeführt hatte, und auch diesmal gab sie uns Gelegenheit, sie in der Rolle der Toinette zu hören. Yvonne Galls Darstellungskunst war unübertrefflich.

Die zweite Hälfte der Spielzeit brachte angenehme Überraschungen. Bisher waren nur Opern des Standard-Repertoirs geboten worden. Wenngleich auch diese Aufführungen mit erstklassigen Künstlern besetzt worden waren und jede mögliche Sorgfalt aufgebracht wurde, sie weit über den Durchschnitt zu heben, so sehnt man sich doch nach Abwechslungen in der gewöhnlichen Routine eines Opernbetriebes. Die erste Neuheit — eine Erstaufführung und bisher nur in Neuyork gegeben — war die im Jahre 1914 komponierte *Rabaudsche* Oper »Marouf«, die auf eine der Erzählungen aus »Tausendundeine Nacht« gegründet ist. Eine weitere Abwechslung brachte das Wiedererscheinen *Tito Schipas*, der sich

für diese Gelegenheit Donizettis »L'Elesir d'Amore« ausgewählt hatte. Ravels »L'Heure Espagnole« erlebte gleichfalls seine Erstaufführung. Eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Vorstellung gestaltete diesen Abend zu einem großen Erfolg. Als letzte Neuheit, eine Neueinstudierung, erschien Donizettis »Don Pasquale«. Die Vorstellung hatte den wünschenswerten Schwung und die Ravinia-Bühne die rechte Dimension, um eine Oper mit derartig intimem Charakter voll zur Geltung zu bringen. *Will Schneefuß*

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters, die mit Mozarts »Don Juan« begonnen hat, brachte früh eine Neueinstudierung von Donizettis »Lucia von Lammermoor«. Die Hauptrolle mit einer eigentlichen Virtuosin zu besetzen, gelang unserer Bühne nicht; desto einträglicher *Karl Günthers* Edgard als Gesamtleistung. Seit *Emmy Streng* (die Heroine) von Hamburg schied, übernahm *Anny Münchner* einen Teil des Erbes und gab gleich mit ihrer überhaupt erstmaligen Isolde Beweise ihres individuellen Auf- und Antriebs neben klanglicher Wohlhabenheit. Ergiebig und und nachhaltig weiterhin die Gastspiele der *Dusolina Giannini*. — Als Neuheit und als »Deutsche Uraufführung« bot man Ende September *Ildebrando Pizzettis* »Debora und Jael«; nicht als Oper, aber als »Drama«; nach stofflicher Ordnung, Motivierung und sprachlichen Werten (übersetzt ins Deutsche von Alfred Brüggemann) ein treffliches Buch — vom Autor selber; eng angeschlossen an Personen und Handlung des »Buchs der Richter«, aber psychologisch bereichert um Attribute, die die Jael ins Zentrum der Handlung und auch diese Meuchelmordaffäre in leidlich verklärende Beleuchtung rücken. Pizzetti hat mit seinen drei letzten Opern — Phädra, Jael, Gherardo — sein Opernideal erst genau fixiert. Eifer und künstlerische Gesinnung, wie auch künstlerische Erfahrung, die weit rückschauend sich erweist und ethische Proklamation dominieren heißt, wird keiner an Pizzetti überhören, an diesem nachdenklichsten Italiener aus ästhetischer Bewußtheit und innerer Läuterung — auch abseits von allem Verismus und jung-revolutionärer Harmonik. Selbst die Vorliebe für den alten Monteverdi läßt sich nachweisen, Neigung (zugunsten seines »Dramas«) auch zu den Primitivitäten. Ein Beispiel besonders am Ende, im »Halleluja« der Sieger — als Triumphgesang, mit eigentlich erkünstelter Unbeholfenheit, die an ein Vorbild erinnert: an die primitiven Exaltationen der Tribunen und Konsuln in der Nero-Oper Monteverdis »Incoronazione di Poppea«! Aber auch der Impressionismus Debussyschen Wachstums senkt seine Spuren in das farbenarme und freudelose Werk, das der antiken Tragödie nacheifert, Aktion der Massen liebt, mit schwierigsten Problemen die Darlegung belastet und allem Sangbaren, im Sinne italienischer Kantabilität, eigenwillig ausweicht; sich dafür aber in der Arbeit mit Partikeln und Stricheleien nicht genug tun kann und selbst melancholisches Lallen nicht umgeht. Klügeleien und elementare Einfachheiten, unerbittliche Wiederholungen dürrer instrumentaler Einfälle, zerklüfteter Führung der Instrumentalstimmen, eigensinniger Verzicht selbst auf kleine lyrische Oasen zeigen den unerbittlichen Eigenbrötler, der gleichwohl sein Werk (von *Graarud*, *Sabine Kalter*, *Emmy Land* gestützt) nicht übertrieben freundlich, nach dem Gelagakte allerdings geräuschhaft lärmend aufgenommen sah. *Wilhelm Zinne*

LEMBERG: Vier Erstaufführungen und einige Neueinstudierungen sind das Endergebnis der heurigen Spielzeit, die nicht zu den allerbesten zu rechnen ist. An der Spitze der hiesigen Stadttheater stand der bekannte Fachmann und Regisseur *Teofil Trzcinski*, der sich jedoch ausschließlich dem Schauspiel widmete und die Leitung der Oper und Operette *Jerzy Bojanowski* übergab, ohne sich um das Wohlergehen dieser zwei Teile des Theaterbetriebes zu kümmern. Bojanowski erwies sich zwar als fähiger Musiker und guter Dirigent, aber als nicht entsprechender, selbständiger Opernleiter.
Die vier Erstaufführungen waren: Donizettis »Don Pasquale«, d'Alberts »Golem«, Korngolds »Die tote Stadt« und Wallek-Walewskis »Jonteks Rache« (Pomsta Jontkowa). »Don Pasquale«, der schon im Vorjahre einstudiert war, wurde als »commedia dell'arte« inszeniert und hatte unter musikalischer Leitung von *Josef Lehrer* Erfolg. Nach langer Pause erschien d'Alberts »Golem« am Spielplan und fiel durch. Die Oper, die von der Direktion als Kassastück eingeschätzt wurde, fand beim hiesigen Publikum keinen Anklang. Viel besser erging es dem Korngoldschen Werk. Sehr sorgfältig einstudiert und gut besetzt, erlebte die Oper einige Wiederholungen und gefiel. In den Hauptpartien zeichneten sich aus *F. Plattówna* (Marietta), *M. Perkowicz* (Paul) und *E. Połński* (Frank und Pierrot). Als Kapellmeister fun-

gierte *J. Lehrer*. Auch die polnische Oper »Pomsta Jontkowa« von dem Krakauer Musiker B. Wallek-Walewski war von Erfolg begleitet. Dieses Werk ist als Ergänzung und Fortsetzung von Moniusrkos »Halka« gedacht, mit der Durchführung dieser Idee (Walewski ist sein eigener Librettist) kann man sich nicht immer einverstanden erklären. Die Musik jedoch, die hauptsächlich im Volkston gehalten ist, zeugt von Talent und der Erfindungsgabe des Komponisten. Die weibliche Hauptpartie sang *J. Cywińska*, außerdem wirkten mit: *Green* und die Herren *Peter*, *Gloński*, *Zopoth* u. a. Dirigent war *J. Bojanowski*. Neu einstudiert wurden u. a. Moniusrkos »Straszny Dwór« (Das Geisterschloß), »Hoffmanns Erzählungen« und »Pique dame« von Tschaikowskij.
Nach Schluß der Saison erschien *Jan Kiepura*, stellte sich ein Ensemble zusammen und trat als Cavaradossi auf. Der Erfolg war riesengroß und wohlverdient, denn die wunderschöne Stimme, die der Künstler jetzt schon viel besser beherrscht, nimmt unbedingt jeden gefangen.

Alfred Plohn

MAGDEBURG: Wir werden um Aufnahme folgender Berichtigungszeilen im Anschluß an die letzte Kritik unseres Referenten gebeten. (Die Schriftleitung): »Es ist nicht wahr, daß es eine Oper ›Bimala‹ von Halévy gibt. Wahr ist vielmehr, daß ›Bimala‹ eine freie Nachschöpfung nach Musik aus verschiedenen verschollenen Opern Halévys ist.
Es ist nicht wahr, daß ›Bimala‹ eine Zauberoper ist. Wahr ist vielmehr, daß ›Bimala‹ ein heiteres Spiel ist, in dem von Zauberei an keiner einzigen Stelle auch nur die Rede ist.«

Benno Bardi

MANNHEIM: Wir haben vor Jahren die Alkestis, die *Egon Wellesz* nach Hugo v. Hofmannsthals Nachdichtung des Euripideischen Urstoffes komponiert hatte, hier theatralisch getauft. Es war uns damals nicht leicht, zu dem jungen Wiener Komponisten, der aus der Schule Schönbergs kommt, nähere Fühlung zu gewinnen. Wir fanden wohl sein konstruktives Vermögen, seine Fähigkeit, nach architektonischen Maßen zu gestalten, ganz beträchtlich, aber seine Musik schien uns doch der sinnlichen Wärme, des eigentlichen melodischen Blütenschimmers zu entbehren. Das ist in den Jahren bei der Eigenart der Welleszschen Begabung wohl nicht anders geworden. Aber, wie es scheint, sind wir doch alle unterdessen anders geworden. Die neuzeitliche Art, Musik nach sachlichen Grundsätzen und Zwecken zu fabrizieren, hat uns mürbe und genügsam gemacht, genügsam vor allem für melodische Reize. Und als wir nun mit Beginn der neuen Spielzeit ein früheres Werk des österreichischen Musikers kennenlernten, jene »Prinzessin von Girnara«, der es einst in den ersten zwanziger Jahren in Frankfurt a. M. und in Hannover recht übel erging, da sahen wir zunächst den genial konzipierten, gestalterischen Aufriß des schreckhaft phantastischen Werks und hörten aus der Musik wohl keine betörenden Herzenstöne, aber den Urschrei der Kreatur, jenen Klang gewordenen Animalismus, wie er etwa aus Wagners Kundry-Tönen, aus ihrem Stöhnen und Jammern heraus zu hören ist. Nach einer legendären Dichtung, die Jakob Wassermann seinem Wahnschaffe-Roman epilogisch angekettet hat, schuf Wellesz das aus dem Wunder der Wandlung, der Erhöhung und Erlösung gewobene musikalische Drama, über dem die Gestalt des Siegreich-Vollendeten Buddha als Herr des Himmels und der Erde schwebt. Unsere Oper hat sich mit der fleißig vorbereiteten Aufführung des doch recht komplizierten Werkes hohes Lob verdient. Am Dirigentenpult stand *Erich Orthmann*, der auch, wennschon weniger glücklich, für die szenischen Bedingnisse einzustehen hatte. Auf der Bühne warben außer dem Tenor *Adolf Loeltgen*, der musterhaft deklamierte, die schönen Stimmen von *Gertrud Bindernagel* und *Hans Bahlings* für die nicht mehr ganz neue Neuheit.
Die beiden letztgenannten Künstler waren auch die Träger der Hauptrollen in der nach langen Jahren wieder einmal aufgefrischten Wiedergabe von Hermann Goetzens feinkomischer Oper »Der Widerspenstigen Zähmung.« Auch hier war der jetzt zum Generalmusikdirektor avancierte *Erich Orthmann* der musikalische Betreuer. Mit dem entzückenden Werk von Hermann Goetz verbinden uns hier ganz besondere Fäden. Seit der einstigen Uraufführung im Jahre 1874, die damals der geistvolle Kapellmeister Ernst Frank kühn wagte, ist das liebenswürdige, uns allen ans Herz gewachsene Werk immer wieder nach kleineren und größeren Pausen auf unserer Bühne erschienen. Und wann es erscheint, wann es aus dem Juwelenschrank herausgeholt wurde, in dem es Seite an Seite mit des Cornelius' Barbier von Bagdad, auch wohl scheu belugt von Wolfs Corregidor ruht, immer ist es ein Fest für die Menschen von gutem

Geschmack, von guter musikalischer Lebensart, wann diese seelenvollen, herzlich sinnigen Weisen wieder lebendig werden.

Wilhelm Bopp

MOSKAU: Wir stehen vor einer völligen Umgestaltung der Großen akademischen Oper. Sowohl bühnentechnisch als künstlerisch sollen eingreifendste Maßregeln unternommen werden. Mit dem ersteren wird der Erneuerer des Berliner Opernhauses betraut, für den inneren künstlerischen Aufbau wird eine besondere staatliche Kommission (W. Meyerhold, J. Tairoff, E. Braudo und Wladimir Nemirowitsch-Danttschenko) sorgen. »Frisch weht der Wind« dem musikalischen Neuland zu. Die Leiter der Staatsoper entwarfen für die kommende Spielzeit einen Arbeitsplan, der den strengsten Anforderungen genügen wird. Die neueste, bis jetzt arg vernachlässigte Opernproduktion Westeuropas sowie Sowjetrußlands soll endlich zu Worte kommen. »Turandot«, »Jonny«, »Wozzeck« werden in Arbeit genommen, auch eine Anzahl neuester Sowjetopern: »Die Wespe« von *Artur Siecks* (eines in Dresden ausgebildeten Komponisten), »Der Sohn des Himmels« von *Ssergei Wassilenko* (ein exotischer Stoff von diesem feinen Kenner des musikalischen Ostens liebevoll bearbeitet), »Die Nase« (nach Gogol) von *Wladimir Schostakowitsch*, ein Ballett der »Fußballspieler« von *Ssergei Orannskij*, »Der leibeigene Friseur« (nach einer Novelle von Lyeskoff) von *Schischiff* — so ungefähr lauten die allernächsten Zukunftspläne. Dazu noch eine Wagner-Wiedergeburt: die hier dem großen Publikum fast unbekannten Meistersinger.

Eugen Braudo

NÜRNBERG: Eine sehr repräsentative und empfehlende Neueinstudierung der Meistersinger durch Kapellmeister *Bertil Wetzelsberger* und den regieführenden Generalintendanten *Johannes Maurach* eröffnete die Feierlichkeiten im Dürer-Jahr und gab im Laufe der folgenden Monate Gelegenheit zu zahlreichen Gastspielen bzw. Festvorstellungen. Interessant war es, bei dieser Gelegenheit einmal *Hermann Abendroth* am Opernpult begrüßen zu können. Den »neuen Wagner« hat auch er sich in Tempo und Agogik bereits zu eigen gemacht. *Fritz Theimers* Musik zu einem Tanzspiel »Fieber«, das unter *Matthäus Pitteroffs* Leitung *uraufgeführt* wurde, und zu dem der vorjährige Nürnberger Ballettmeister *Willi Godlewski* Szenarium und Choreographie entwarf, ist in vielem noch stark von Straußscher Diktion abhängig, zeigt eine beträchtlich entwickelte Instrumentationstechnik und läßt auch im einzelnen auf eine bemerkenswerte kompositorische Begabung schließen. Das wertvollste der letzten Begebenheiten war fraglos die Aufnahme von Marschners »Vampyr«, den Pfitzner in seiner klug gesichteten Bearbeitung selbst dirigierte und inszenierte. Mit der Neueinstudierung dieses musikalisch wahrhaft trächtigen Werkes in einer so glücklichen Fassung, sollten in dieser renaissancefreudigen Zeit nun auch die großen Opernbühnen Deutschlands nicht länger zögern. Pfitzner selbst war dabei als musikalischer Leiter und Regisseur das lebendigste Vorbild für die in seinen Schriften niedergelegten Gesichtspunkte. Der große künstlerische Erfolg und reiche musikalische Ertrag, den dieser Abend bot, hatte fraglos Kapellmeister *Bertil Wetzelsberger* dazu inspiriert, die neue Spielzeit mit der Wiederaufnahme von Webers »Euryanthe« zu eröffnen. So oft man auch in diesem Fall von der Eindringlichkeit einer urdramatischen Tonsprache gefesselt wurde, die für unsere Zeit noch keineswegs verklungen ist, so bühnen- und weltfremd wirkte wieder das Buch der Helmine von Chezy, dessen spröde, moralisierende Umdeutung des dramatischen Hauptagens auch durch die Bearbeitung von Lauckner nicht lebensfähig gemacht werden konnte. Von dieser Erstaufführung blieb daher allein die Bewunderung der für das deutsche Musikdrama geradezu prophetisch gewordenen Musik und die Freude an einer sehr gut studierten Vorstellung.

Wilhelm Matthes

ZOPPOT: *(Waldoper.)* Parsifal auf der Naturbühne — dem orthodoxen Wagnerianer, und nicht nur ihm, mögen sich bei dem Gedanken die Haare sträuben. Und doch, wer Zeuge war, wie den von weit herbeigeströmten Tausenden (in fünf Vorstellungen insgesamt 28000) das Wagnersche Werk zum festlichen Erlebnis wurde, wer die zauberhafte Wirkung erfuhr, die von einer solchen Aufführung im Walde ausgeht, der kann ihre künstlerische Berechtigung nicht ganz in Abrede stellen und wird angesichts dieser neuartigen Verwirklichung des Festspielgedankens manchen notwendigen Eingriff in die vorgeschriebene szenische Gestaltung in Kauf nehmen. Auf die Darstellung des Innenraums der Gralsburg mußte natürlich verzichtet werden. Aber Regisseur *Hermann Merz* hatte für den Schau-

platz der Gralsszenen eine immerhin befriedigende Lösung gefunden: einen von kreuzgangartigen Arkaden flankierten offenen Rundtempel. Eine große Vollkommenheit hat der technische Apparat erreicht, der den schwierigen Aufbau während der Verwandlungsmusik möglich machte. Nicht recht wollte sich dagegen all der Wagnersche Bühnenzauber — die farbigen Dämpfe, der Zusammenbruch des Zauberschlosses — mit der echten Natur vertragen. Die Aufführung unter der Leitung von *Max v. Schillings* trug dank der erstklassigen Besetzung aller Partien bis zur kleinsten, wie auch dank den Leistungen des verstärkten Danziger Orchesters und der Chöre einen wahrhaft festspielmäßigen Charakter und bedeutete schon deshalb für den ganzen *deutschen Osten* ein seltenes künstlerisches Ereignis. Von den Mitwirkenden seien genannt *Göta Ljungberg* und *Eugenie Burkhardt* (Kundry), *Helgers* und *Marowski* (Gurnemanz), *Plaschke* und *Janssen* (Amfortas), *Soot* und *Enderlein*, (Parsifal), *Greve* (Titurel) und *Zador* (Klingsor).

Heinz Heß

KONZERT

BERLIN: Das Vorspiel der Konzertsaison führt uns zunächst *Ernst Kunwald* als Leiter des *Berliner Sinfonieorchesters* vor. Wer die Schicksale dieses vielgeprüften Klangkörpers, der sich so schwer organisieren läßt und dauernd unter der Not wechselnder Zeiten leidet, miterlebt hat, wird jede Phase seiner Entwicklung mit mäßigem Optimismus betrachten. Freilich ist Kunwald durch seine längere Wirksamkeit als Leiter der populären philharmonischen Konzerte, die er später gegen die eines Dirigenten in Cincinnati vertauschte, von nicht zu unterschätzender Suggestionskraft; und auch heute noch zwingt er dem Orchester eine geschlossene, starke, unbedingt eindrucksfähige Leistung ab. Dies gab dem Eröffnungskonzert, das Meistersingervorspiel, Tod und Verklärung, Schumanns Klavierkonzert und die 5. Sinfonie brachte, seinen Charakter.

Ohne Dirigenten musizierte das Leipziger *Sinfonieorchester.* Es ist eben durch diese Dirigentenlosigkeit weiter bekannt geworden. Zu welchen Folgerungen die Überflüssigkeit des Dirigenten führen würde, läßt sich leicht denken. Daß der Charakter der gegenwärtigen Musik ihn für gewisse Fälle entbehrlich macht, leuchtet ein. Aber nicht die heutige, sondern die gestrige Musik bestimmt ja den Durchschnitt der Orchesterkonzertprogramme. Und je romantischer sie wird, desto mehr vertraut sie dem expressiven Fühlen des Dirigenten, seiner Deutung und Umdeutung. Die Quadratur der Sonate, die den Umriß der Sinfonie gibt, ist dem Gemeinschaftsmusizieren immerhin noch günstig. Die Eroica, von den Leipzigern, die im abgeplatteten Kreise saßen, vorgeführt, war taktmäßig gut gelungen, steigerte sich auch zuweilen, blieb aber schließlich unter dem Niveau jener Höhendarstellungen, die wir unter großen Dirigenten schon erlebt haben. Daß ein solches Gemeinschaftswirken ohne Dirigenten (in dem das Moskauer Persimfansorchester vorangeht) trotzdem rühmenswert bleibt, versteht sich. Irgendeine Verständigung ist natürlich vorangegangen; sie bleibt aber für die Aufführung unsichtbar. Übrigens wird man selbst einem vollendeten, doch dirigentenlosen Orchester nur schwer ein so gerüttelt Maß an Beifall zollen, wie es der Dirigent als Anwalt des Klangkörpers oft mit Unrecht erhält. Man muß mit den Instinkten des Publikums rechnen. Dieses schaut und vergöttert. Wie das Fluidum unter solchen Umständen sich bildet, ist für den berufsmäßigen Beobachter immer wieder fesselnd.

Adolf Weißmann

BOCHUM: Im Mittelpunkt der chorischen Leistungen, die unser durch Mitglieder des Männergesangvereins Schlägel und Eisen verstärkter städtischer Musikverein unter *Reichweins* vorbildlicher Führung während der letzten Konzertsaisonhälfte bot, stand die Wiedergabe des Deutschen Requiems von Brahms, der sich später in unvergleichlicher Ziselierung und gefühlbeschwingter Gestaltung zwei Bach-Kantaten und das Magnificat anreihten. Zur Vervollständigung des Beethovenbildes, das Reichwein im Verlauf des 1927 abgehaltenen Beethoven-Festes vermittelt hatte, wurde jetzt noch die Pastorale gespielt. Die folgenden Abende des historischen Zyklus beschenkten das dankbare Publikum mit Chopins Klavierkonzert in e-moll *(Serkin)*, Mendelssohn und Brahms (4. Sinfonie), Liszt (Mazeppa), Tschaikowskij (f-moll-Sinfonie), Berlioz (vier Weisen aus »Sommernächte«), Verdi (Eboli-Arie aus Don Carlos, gesungen von *Rosette Anday*), R. Strauß' Don Juan und Till Eulenspiegel und Regers Böcklin-Suite. Aus dem Lager moderner Kompositionsäußerung gab es drei Orchesterstücke von Schönberg aus op. 16 (Vergangenes, Farben, Peri-

petie), deren eigenwillige Farben- und Rhythmenkombinationen interessierten. *Emil Peeters* brachte sich mit seinem Präludium und Fuge (op. 12) in Erinnerung und dirigierte seine gehaltvolle Arbeit selbst. Von Honegger lernte man das Concertino für Klavier und Orchester kennen, dessen orientalisierten, exzentrisch gewellten Stoff der Pianist *Heinz Eccarius* plastisch herausstellte. Den Schluß machte Braunfels' klassisch-romantische Phantasmagorie »Don Juan«, deren schwärmerisch kontrapunktische Vielfalt Reichweins sicherer Stab liebevoll betreute. Pfitzners klippengespicktes Violinkonzert wußte *Stefan Frenkels* einzigartige Kunst stark durchgeistigt lebendig zu machen. Das kammermusikalische Gebiet betreute das *Treichlerquartett*. Es warb erfolgreich für neue Musik, indem es unter Assistenz *Arno Schützes* am Klavier Julius Weismanns Phantastischen Reigen, Kattniggs Klavierquartett (op. 4), Adolf Buschs fünf Präludien und Fugen und Kornauths Sonate für Viola und Klavier in cis-moll mit *Geistfeld* als Bratschensolisten in sorgsam überwachtem Zusammenspiel bekannt machte. Zu sonntäglicher Mittagsstunde hatten die werktätigen Musikfreunde wiederholt Gelegenheit, in Volkssinfoniekonzerten unter Reichweins meisterlicher Führung eingängliche Großwerke unsrer deutschen Tonschöpfer zu genießen. Nicht vergessen sei, daß auch die *Bochumer Bläservereinigung*, die *städtische Singschule*, der *Volkschor*, mehrere Kirchenchöre und zahlreiche Männerchöre der Frau Musika mit tiefer Verehrung dienten. Ein mehrtägiges *Bruckner-Fest* krönte den stolzen Bau einer fleißigen Winterarbeit. Hier war es Reichwein vergönnt, mehreren tausend Hörern bei partiturfreier Direktion die mystischen Geheimnisse der Ersten, Fünften und Neunten, der f-moll-Messe und des Te Deums zu offenbaren. Einführenden, klaren Worten des Dirigenten folgte weiterhin die treffliche Wiedergabe des F-dur-Quintetts durch die *Treichlerleute* und *Max Krabbat*. *Max Voigt*

BREMEN: Die auch von den Musen inspirierte schöne Vierhundertjahrfeier des alten Bremer Gymnasiums rüttelte das Konzertleben der Stadt vorzeitig wach. *Eduard Noeßler*, der energie- und geistvolle Domorganist, gab mit seinem glänzend disziplinierten, durch ausgesuchtes Stimmaterial hervorragenden *Domchor* zu Ehren des aus der alten Domschule hervorgegangenen Gymnasiums ein großangelegtes, historisches Kirchenkonzert. Es umfaßte die Zeit von 1500 bis 1750. Der Weg führte von Josquin zu Praetorius, Eccard, Weckmann, Buxtehude, Gallus, Haßler, Pachelbel, Kuhnau und endete bei Bach. Aber nicht das Historische war das Wertvollste daran, sondern die von der herben, undifferenzierten Einfachheit Josquins zur kontrapunktisch komplizierten Polyphonie Bachs stetig ansteigende Kraft der dynamischen Schattierungen, die klar phrasierte Bewegtheit der Stimmen, die Reinheit der Intonation und der mittragende Schwung des Vortrags. Kurz vorher spielte *Georg Herbst* in der Stephanikirche in einem eigenem Konzert, mit *Wilhelm Evers* an der Orgel, mit virtuoser Beherrschung ihrer enormen Schwierigkeiten zwei selten gehörte Violinsonaten (in c-moll mit Orgelbegleitung und in C-dur) von Bach. — Ein Experiment mit ungleichem Ausgang blieb ein Jazz-Konzert auf vier Flügeln, wofür die Veranstalter (*Erstes Klavierquartett: A. Gelbtrunk, L. Mittmann, A. Zakin und J. Pomeranc*) einige Orchesterpartituren von Rameau, Liszt und Joh. Strauß auf vier Tastaturen umgedichtet, d. h. saftige Früchte in metronomisch gedrechselte Holzschaufrüchte verwandelt hatten. Positiv an der Darbietung bleibt aber die fast unbegreifliche Tempo- und Tastensicherheit der vier Spieler und die reinen Jazz-Ausgelassenheiten. (Dreams of the Hawaian!) *Gerhard Hellmers*

NÜRNBERG: Das Neue, was *Ernst Wendel* zuletzt im *Philharmonischen Verein* brachte, beschränkte sich auf *Ernst Tochs* geräuschvolles, mit Instrumentaleffekten überladenes Klavierkonzert, das gegensätzlich zu dem im Ausdruck noch stark betonten und im Thematischen auch schärfer profilierten Hauptsatz im Finale fast nur auf eine Musik mit sportlichem Einschlag angelegt ist. Bewunderswert, mit welcher Problemlosigkeit *Else C. Kraus* diese unerhörten technischen Anforderungen bewältigte. Von den Konzerten des *Privat-Musikvereins* haftet am stärksten der Abend mit *Walter Gieseking* und *Eduard Erdmann* an zwei Flügeln im Gedächtnis, der das bekannte Programm von Schubert bis Strawinskij brachte. Aus der rührigen Arbeit der vielen Nürnberger Chorvereinigungen ist vor allem eine sehr eindrucksvolle Erstaufführung von Mahlers Achter zu erwähnen, für die sich *Fritz Binder* mit dem *Lehrergesangverein* und einem gut zusammengestellten Soloensemble einsetzte. Ebenso imposant wie verdienstvoll war es, daß der vortreffliche Lorenzer Orga-

nist *Walter Körner* sich mit seinem neu übernommenen *Chor des städtischen Konservatoriums* bei seinem ersten Auftreten die gewiß nicht bequeme Aufgabe stellte, die Thomas-Messe in Nürnberg zum erstenmal bekanntzumachen. Die bedeutsamste Neuheit in den städtischen Sinfoniekonzerten *August Scharrers* waren Rezniceks Chamisso-Variationen. Daneben trug Scharrer selbst dem Gebot der Stunde Rechnung, mit der *Uraufführung* eines sinfonischen Prologs »Albrecht Dürer«. Ein elegisches Stück, das die notwendige gotische Stimmung vorbereiten möchte, dann aber, wie stets bei Scharrers vielen Uraufführungen der letzten Jahre, zu einer melodienseligen Romantik ausholt, für deren Phraseologie und Harmonik Wagner und Brahms von neuem heraufbeschworen werden.

Wilhelm Matthes

SALZBURG: *(Zwei Musikausstellungen.)* Das 300jährige Domweihjubiläum gab den Anlaß zur Veranstaltung einer Musikausstellung im Salzburger Dom, die zur Illustration der Musikgeschichte dieser Stadt in der Zeit vom Mittelalter bis zur Gegenwart dienen soll. Im Mittelpunkt steht die Riesenpartitur von Orazio Benevolis vielstimmiger Festmesse, deren Aufführung den wichtigsten Programmpunkt der heurigen Domkonzerte in der Festspielzeit bildet. Mit viel Fleiß und gutem Erfolg — Dr. *Constantin Schneider*, Wien, hatte die wissenschaftliche Leitung inne — sind um dieses Werk erlesene Objekte großenteils aus dem Besitz Salzburger Sammlungen, aber auch von auswärts zusammengetragen worden, geeignet, um orientierend darüber zu wirken, welche Bedeutung Salzburg als Musikstadt seit jeher zukommt. Geistliche Musik und Oper, unter kunstsinnigen Kirchenfürsten gedeihlich gepflegt, das Zeitalter Mozarts, der Salzburger Festspielgedanke, das sind die wichtigsten Etappen der musikalischen Entwicklung dieser alten Bischofsstadt.

Ganz andere Ziele verfolgt die Ausstellung »Die Zauberflöte«. Sie ist von der Internationalen Stiftung Mozarteum veranstaltet, zeigt an der Hand von zirka tausend Objekten die Fäden auf, die die Zauberflöte mit der Vergangenheit verknüpfen und weist auf die Ausstrahlungen hin, die dieses Werk bis in die Gegenwart entsendet. So gibt die Ausstellung ein Stück Geschichte der Geisteskultur, der Literatur, der Musik, des Theaters und der bildenden Kunst, das durch Dokumente von unschätzbarem Wert belegt wird. Zu den wertvollsten Autogrammen, die sich hier vorfinden, zählen unter anderen solche von Mozart und seinem Kreis, von Beethoven, Goethe und Grillparzer. Für den Bibliographen sind sämtliche irgendwie erreichbaren, wichtigen Drucke der Zauberflöte ausgelegt, auch insofern sie Bearbeitungen und Teilausgaben darstellen. Die Kapitel Freimaurerei, Schikaneder und das Wiener Volksstück, Erstaufführungen der Zauberflöte in den wichtigsten Städten des In- und Auslandes sind ausgiebig bearbeitet. Fast lückenlos liegt auch das Material von Szenenbildern und Bühnenentwürfen vor, das noch dadurch eine wesentliche Bereicherung erfuhr, daß namhafte Bühnenszeniker über Einladung der Internationalen Stiftung Mozarteum neue, bisher auf der Bühne noch nicht verwirklichte Entwürfe lieferten und dadurch sogar Anregungen gaben, die in der Zukunft nutzbar zu machen sind. Als bleibender Gewinn der Ausstellung ist der Katalog zu werten, der, wenn das Material bereits wieder den Besitzern zurückgegeben ist, ein erwünschtes Nachschlagebuch über das Thema »Die Zauberflöte« darstellt.

Roland Tenschert

STUTTGART: Eine in den Konzerten des Württemberg. Landestheaters unter *Carl Leonhardt* zur *Uraufführung* gelangte zweisätzige Sinfonie des Schwaben *Hugo Herrmann* fand zwar nicht ungeteilte Aufnahme, forderte aber zu entschiedener Beachtung eines Tonsetzers auf, der, in der Hauptsache bisher auf chorischem Gebiet sich auszeichnend, immer in irgendeiner Hinsicht sich von besonderer, nur ihm eigentümlicher Seite gezeigt hat. Auch nach diesem seinem Opus 32 ist Herrmann den in letzter Zeit zur Geltung gelangten jüngeren Tonsetzern an schöpferischer Begabung mindestens gleichzustellen. Die Mischung von groteskem Stil und feierlichen Teilen ist dem Komponisten freilich nicht so gelungen, daß man sie als notwendig vor sich gehende Entwicklung ansehen kann, auch hat Herrmann, obwohl er im einzelnen sehr geschickt mit dem Orchester umzugehen weiß, keine glückliche Hand, wenn er den ganzen Apparat von Instrumenten gleichzeitig in Tätigkeit setzt, denn dann kommt etwas Lärmendes und Schreiendes in seine Musik hinein; man spürt aber gleichwohl, daß in dieser Sinfonie sich ein echter Komponistenwille durchsetzt, und bekommt Achtung vor dem Ernst, mit welchem dies geschieht.

Alexander Eisenmann

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

Hugo v. Hofmannsthal arbeitet an einem neuen Libretto für *Richard Strauß*. Das Buch heißt »Arabella«. Strauß hat die Komposition der Oper bereits in Angriff genommen.

Walter Braunfels hat die Musik zu dem Bühnenmärchen »Der gläserne Berg« vollendet. Text nach dem Grimmschen Märchen.

Wilhelm Grosz schreibt die Musik zur »Pest« von Anski-Nadel, deren *Uraufführung* am Nationaltheater in *Mannheim* bevorsteht.

Alexandre Tansman hat die »Kurdische Nacht« von J. R. Bloch als Oper vertont.

Riccardo Drigo, der 82jährige letzte russische Hofkapellmeister, hat eine Oper beendet, der Alphonse Daudets „Die weiße Nelke« zugrunde liegt.

Charles Levadé schuf aus Balzacs »Elendshaut« eine Oper.

OPERNSPIELPLAN

BOCHUM-DUISBURG: Die Vereinigten Stadttheater haben für die laufende Spielzeit an *Uraufführungen* vorgesehen: »Maschinist Hopkins« von Max Brand, »König Roger« von Karol Szymanowsky und die »Troerinnen« von Emil Peeters. Die Tanzgruppe bringt ein neues Werk Bruno Stürmers mit der Choreographie von Julian Algo.

DORTMUND: Für 1928/29 ist vom Stadttheater die *deutsche Uraufführung* von Rimskij-Korssakoffs »Unhold ohne Seele« vorgesehen, ferner »Doge und Dogaressa« von Roselius, Strauß, »Ägyptische Helena«.

ESSEN: Die Oper kündigt als Novitäten für 1928/29 u. a. an: Strauß' »Ägyptische Helena«, Wolf-Ferraris »Sly« und Křeneks »Zwingburg«.

NEUYORK: Die Metropolitan-Oper plant für die Spielzeit 1928/29 folgende Neuaufführungen: Strauß »Die ägyptische Helena«; Křenek »Jonny spielt auf«; Respighi »Die versunkene Glocke«; Pizzetti »Fra Gherardo«.

RIO DE JANEIRO: *R. Zandonais* Oper »Giuliano« wurde hier unter musikalischer Leitung von *Paolantonio* mit großem Erfolg aufgeführt.

WEINHEIM: *Alphons Meißenberg* brachte im September mit seinen Schülern eine Kinderoper zur *reichsdeutschen Uraufführung*: »Die Prinzessin und der Zwerg«. Die Worte sind von *Oskar Günther*, die Musik von *Friedrich Frischenschlager*. Als Darsteller wirkten ausschließlich Kinder mit.

* * *

Hans Schmidt-Isserstedts dreiaktige Oper »Hassan gewinnt« wurde von den Stadttheatern *Barmen-Elberfeld* und *München-Gladbach* zur *gemeinsamen Uraufführung* gebracht.

In der laufenden Saison werden eine Reihe *spanischer* Opern in den Theatern zu *Madrid* und *Barcelona* angekündigt, darunter »La vida breve« von *Manuel de Falla*, »Las Golondrinas« von *José Maria Usandizaga* und »Giovanni di Napoli« von *Joan Manén*.

KONZERTE

BERLIN: Die Firma *C. Bechstein* veranstaltet auch in diesem Winter wieder die im vorigen Jahr ins Leben gerufenen *Bechstein-Stipendien-Konzerte*. Für die Serie von sechs großen Konzerten mit dem *Philharmonischen Orchester* sind hervorragende Dirigenten und Solisten gewonnen worden.

BRAUNSCHWEIG: Das Programm der dieswinterlichen Konzerte der Landestheater-Kapelle unter Leitung von *Klaus Nettstraeter*, *Hermann Abendroth*, *Ludwig Leschetizky* und *Leo Blech* enthält an Erstaufführungen Prokofieff: Suite aus der Oper »Die Liebe zu den drei Orangen«; Hindemith: Kammermusik op. 38,5; Bruckner: 3. Sinfonie; Skrjabin: Le poème d'extase; Braunfels: Don Juan, eine klassisch-romantische Phantasmagorie; Ravel: La valse poème choréographique; Sekles: Dybuk.

FRANKENBERG (Sa.): Kantor *Graupner* veranstaltet mit seinen Chören in den Monaten September bis Dezember eine Folge von *Schubert-Abenden* unter Mitwirkung namhaftester Künstler.

FRANKFURT a. M: *Waldemar v. Baußnerns* neues Werk »Hafis«, eine sinfonische Kantate für gemischten Chor, Soli und Orchester in zwei Teilen wird durch die *Singakademie* und den *Lehrergesangverein* unter *Fritz Gambke* in diesem Winter zur *Uraufführung* gebracht

GERA: Die *Reußische Kapelle* unter *Heinrich Laber* hat an Erstaufführungen u. a. vorgesehen: Bach: Cello-Suite; Fasch: Orchester-Suite; Schütz: Lobgesang; Händel: Feuerwerksmusik; Janáček: Sinfonietta; Malipiero: Die Verbannung des Helden; Casella: Scarlattiana; Wilhelm Grosz: Ouvertüre zu einer Opera buffa.

Der *Musikalische Verein*, ebenfalls unter *Laber*, kündigt als Erstaufführungen u. a. an: Noelte: Suite (Deutsche Uraufführung); Schreker: Ein Tanzspiel; Bach: Johannes-Passion.

KÖLN: Die Gürzenich-Konzerte unter *Hermann Abendroth* werden in dieser Saison an *Uraufführungen* bringen: Kurt Atterberg: Sinfonie Nr. 6 C-dur; Paul Kletzki: Konzert für Violine und Orchester; Trapp: 4. Sinfonie b-moll, op. 24; Eduard Erdmann: Klavierkonzert; Philipp Jarnach: Stücke für Orchester op. 22. — An *Erstaufführungen* sind u. a. vorgesehen: J. S. Bachs Einleitungschor aus der Kantate Nr. 11 »Lobet Gott in seinen Reichen«; die »Hary-János-Suite« für Orchester von Kodály; eine Triplefuge für großes Orchester von K. v. Wolfurt; G. Raphael: Thema, Variationen und Rondo, op. 19; J. Lechthaler: »Stabat mater« für vier Solostimmen, Chor und Orchester; W. Braunfels: Konzert für Orgel, Orchester und Knabenchor, sowie Regers Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach, für Klavier und Orchester bearbeitet von K. H. Pillney.

REMSCHEID: In den *städtischen Konzerten* des kommenden Winters werden unter Leitung von *Felix Oberborbeck* folgende Werke zur Ur- bzw. Erstaufführung kommen: *Mahler:* 4. Sinfonie; *Ewald Sträßer:* 1. Sinfonie; *Eugen Diebschlag:* 130. Psalm für Solo, Chor und Orchester (Uraufführung); *Heinrich Lemacher:* 29. Psalm; *Joseph Haas:* Lustige Suite; *Rachmaninoff:* Die Toteninsel; *Adolf Busch:* Divertimento für dreizehn Instrumente; *Reger:* Böcklin-Suite; *Händels* Oratorium Salomo. — Außerdem veranstaltet die Stadt Remscheid in der Zeit vom 17. bis 25. November ds. Js. eine *Schubert-Woche.*

SALZBURG: Peter Cornelius' »Stabat mater« für Soli, Chor und Orchester, das als verschollen galt, vom Cornelius-Biographen *Max Hasse* jedoch aufgefunden wurde, wird 1929 anläßlich der Salzburger Festspiele durch den *Domchor* unter Leitung von *Josef Meßner* zur *Uraufführung* gelangen.

STETTIN: Die unter Leitung von *Robert Wiemann* stehenden *städtischen Volks-Sinfoniekonzerte* und *Sinfoniekonzerte* des *Musikvereins* und der *Theatergemeinde* bringen im laufenden Konzertwinter u. a. erstmalig zur Aufführung: Walter Braunfels: Ariels Gesang; Artur Honegger: Pacific 231; Ernst Křenek: Potpourri; Hans Pfitzner: 3 Vorspiele zum Fest auf Solhaug. An *Uraufführungen* 4 Lieder mit Orchester von *Gustav Großmann*, ein Klavierkonzert von *Erich Rust* und eine sinfonische Fantasie »Am Meere« für Orchester mit Schlußchor von Robert Wiemann.

* * *

Der *Frankfurter Rundfunk* hat *Bert Brecht* den Auftrag erteilt, für ihn eine Kantate zu verfassen. Sie wird den Titel »Gedenktafeln, Grabschriften und Totenlieder« führen und behandelt den Tod der französischen Flieger Nungesser und Coli sowie anderer bekannter Sportleute. Die Musik, die für vier Sänger und kleines Orchester eingerichtet wird, ist zugleich bei *Kurt Weill* bestellt worden.

Rudolf Dost hat eine Sinfonie beendet, die unter dem Titel »Der Krebs« in der rückläufigen Folge des üblichen Baues geschrieben ist.

TAGESCHRONIK

Das *17. Deutsche Bach-Fest* wird im nächsten Jahr zur Erinnerung an das 200jährige Jubiläum der Matthäus-Passion in der Thomaskirche in *Leipzig* abgehalten. Das *Bach-Fest 1930* soll in *Kiel* sein. Von diesem Jahr an wird alle zwei Jahre das Bach-Fest als große deutsche musikalische Veranstaltung gefeiert werden.

Das nächste Fest der »*Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*« soll Ostern *1929* in *Genf* stattfinden. Für *1930* ist *Lüttich* in Aussicht genommen.

Die im Herbst 1927 in Basel gegründete »*Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*«, unter dem Ehrenpräsidium von Guido Adler (Wien), hat jetzt ihre erste Vorstandssitzung in *Frankfurt* abgehalten. Die Gesellschaft will alle drei Jahre einen Kongreß veranstalten (möglichst in Verbindung mit den Musikfesten der »Internationalen Gesellschaft für Neue Musik«); sie wird eine *internationale Zeitschrift in den Sprachen* der vier hauptsächlich beteiligten Länder (Deutschland, England, Frankreich und Italien) herausgeben. Deutschland und die Schweiz haben sich bereit erklärt, die Gesellschaft materiell zu unterstützen, falls die anderen Staaten hierin ihrem Beispiel folgen. Als nächster Tagungsort ist für 1930 *Lüttich* vorgesehen.

Auf Anregung angesehener Musiker und Musikfreunde des In- und Auslandes wird im nächsten Frühjahr in *Berlin* eine »*Deutsche Musikakademie für Ausländer*« eröffnet werden. Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat für diesen Zweck Räume im Schloß Charlottenburg zur Verfügung gestellt. *Wilhelm Furtwängler* hat sich bereit erklärt, die künstlerische Oberleitung zu übernehmen. Für die Geschäftsführung ist *H. W. Draber* verpflichtet worden. Das neue Institut soll dazu beitragen, das Ansehen, das

Deutschland früher in der Welt als Musikland genoß, wieder herzustellen.
In *Moskau* ist eine besondere *Höhere Verwaltung für Kunstangelegenheiten* der R.S.F.S.R. gebildet. Diese Verwaltung ist für alle staatlichen Maßnahmen auf dem Gebiet der Kunst zuständig. Mit dem Referat der Musikangelegenheiten ist Prof. *E. Braudo* (Moskau) betraut worden.
An der *Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin* wird ein »*Verein zur Pflege der Kirchenmusik*« musikalische Leitung: *Fritz Heitmann*) ins Leben gerufen. Der Aufruf ist von geistigen und künstlerischen Führern Deutschlands unterzeichnet. Der Verein bezweckt die vermehrte Pflege der Meisterwerke kirchlicher Tonkunst. Der neue Verein wird seine Tätigkeit diesen Winter mit einem umfassenden Vortragszyklus »*Hauptepochen der Orgelmusik*« beginnen. Die intensive Pflege der musica sacra auf dem Chorgebiet wird ein Hauptziel der nächsten Jahre sein.
Hans Joachim Moser hat einen *Kantorei-Chor* unter *Pius Kalt* und einen *Jugendchor* unter *H. Martens* ins Leben gerufen.
Die *palästinensische Gesellschaft für neue Musik*, die bereits ein Jahr ihrer Tätigkeit hinter sich hat, ist als *nationale Sektion* in die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* eingetreten.
In *Prag* findet Mitte November ein *Polnisches Musikfest* statt. Zur Aufführung gelangen die dritte Sinfonie von Szymanowski und die Sinfonia breve von Marek.
Am 17. September fand in *Frankfurt a. O.* die Grundsteinlegung für das *erste preußische* »*Musiklandheim*« statt, das der Staat und die Stadt Frankfurt an der Oder gemeinsam errichten.
Die musikgeschichtliche Kommission des preußischen Staatsministeriums hat die in *schlesischen Kirchen, Schulen und Archiven liegenden musikalischen Dokumente aufzeichnen und ordnen lassen.* Bei dieser Katalogisierunsgarbeit ergaben sich, wie in den Schlesischen Monatsheften berichtet wird, allein für den Bezirk Liegnitz nahezu 3000 Zettelaufnahmen. Es sind fast ausnahmslos kirchliche Kompositionen, weltliche Musik fand sich nur selten. Das älteste Denkmal schlesischer Volks- und Kunstmusik, das im 15. Jahrhundert entstandene »Glogauer Liederbuch«, befindet sich jetzt, als wichtigste Quelle für das alte deutsche Lied überhaupt, in der Berliner Staatsbibliothek. Eine musikalische Kostbarkeit fand sich in der katholischen Kirche zu Hirschberg: ein handschriftliches »Tabulaturbuch auf die Laute«, das auf dem Deckelinnern die Jahreszahl 1537 trägt.
In der Försterei *Jabkenitz bei Prag*, wo Smetana die letzten zwei Jahre seines Lebens verbracht hat, wurde ein *Smetana-Museum* eröffnet.
Der Sohn *Engelbert Humperdincks*, Wolfram Humperdinck, hat in *Boppard a. Rh.*, wo der Meister schöpferisch reiche Jahre seines Lebens verbrachte, das einstige »Schlößchen« seines Vaters erworben, in dem ein *Humperdinck-Zimmer* eingerichtet werden soll.
Die *Columbia Phonograph Company* in *Neuyork*, die Veranstalterin des Schubert-Wettbewerbs, bietet einen *neuen Preis* dar, der »Stiftung der Columbia-Gesellschaft« heißen und eine Art *Nobelpreis der Musik* darstellen soll. Hierfür ist ein Gesamtpreis von 50000 Dollar vorgesehen. Alljährlich soll ein Preis von 5000 Dollar für diejenige Arbeit gezahlt werden, die der Sache der Musik während des vorhergehenden Jahres den größten Dienst erwiesen hat. Das Neuartige an dieser Zuwendung ist die Tatsache, daß der Preis sowohl einem einzelnen für eine schöpferische Leistung zuerkannt werden kann, als auch einer Gruppe, Gesellschaft oder Organisation für hervorragende, zur Förderung der Musik geleistete Dienste. Die Durchführung dieses Unternehmens hat für das deutsche Gebiet wiederum die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* übernommen.
Die amerikanische Mäzenatin *Elisabeth Sprag-Coolidge* hat *für ein Kammermusikwerk* (Klavier und 4 Bläser oder 5 Blasinstrumente) einen *internationalen Preis von 1000 Dollar* ausgeschrieben. Bewerbungen sind bis *15. April 1929 an die Music Division Library of Congress in Washington* zu richten.
Von der *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst in Amsterdam* ist anläßlich ihres hundertjährigen Bestehens ein *Wettbewerb* für die Komponisten aller Staatsangehörigkeiten ausgeschrieben worden, und zwar handelt es sich um ein *Werk für gemischten Chor und Orchester mit oder ohne Solisten.* Ausgesetzter Preis: 2500 Gulden. Einsendungstermin: 1. März 1929 an den General-Sekretär der Gesellschaft: *Dr. Paul Cronheim, Nic. Maesstraat 33, Amsterdam.*
Zur Feier des Abschlusses des »Kellogg-Paktes« soll jetzt eine *Friedenshymne* geschaffen werden, für die in *Paris ein internationaler Wettbewerb* ausgeschrieben wird. Zur Teilnahme an dem Wettbewerb werden

alle Musiker eingeladen, die den Mächten angehören, die den Pakt unterzeichnet haben. Es soll eine einfache und zündende Melodie geschaffen werden, die den Weltfrieden verherrlicht.

Der Nachlaß der Frau *Nanette Falk-Auerbach* soll zur Veräußerung kommen. Interessenten werden gebeten, sich mit Herrn *Josef Schubinski, Danzig, Paradiesgasse,* in Verbindung zu setzen.

Ernst Eduard Taubert, der gegenwärtig wohl älteste Berliner Komponist, feierte am 25. September seinen 90. *Geburtstag.*

Albert Schweitzer ist in Anerkennung seiner hervorragenden kulturellen Leistungen auf den verschiedensten Gebieten der *Goethe-Preis der Stadt Frankfurt* verliehen worden.

Das *Budapester Streichquartett,* bestehend aus den Herren *Emil Hauser, Jose Reisma, Stephan Ipolyi, Harry Son* kann nunmehr auf ein *zehnjähriges Bestehen* zurückblicken.

* * *

Richard Jost (Neuß) ist zum *Intendanten des Koblenzer Stadttheaters* als Nachfolger des nach Erfurt gehenden Herbert Maisch, gewählt worden. — *Walther Brügmann,* der bisherige Operndirektor der Leipziger Oper wurde als *Oberspielleiter* an die *Städtische Oper in Berlin* verpflichtet. — *Marie Gutheil-Schoder* geht als *erster weiblicher Opernregisseur* an die Wiener Oper. — Zum *musikalischen Oberleiter* des *Stadttheaters Kaiserslautern* mit dem Titel *Operndirektor* wurde *Fritz Cecerle* vom Stadttheater in Krefeld bestellt. — Der erste weibliche Operndirigent, *Gertrud Hrdliczka,* wurde als *1. Kapellmeister* an das *Stadttheater in Augsburg* berufen. — *A. Jos. Dewanger wurde 1. Kapellmeister am Stadttheater in Innsbruck* und *Fritz Kitzinger,* München, *1. Kapellmeister der Oper in Hagen i. W.* — *Karl Elmendorff* von der Münchener Staatsoper ist eingeladen worden, im Frühjahr eine Reihe deutscher Opernaufführungen in *Neuyork* zu dirigieren.

Als Nachfolger Arnold Scherings hat Professor Dr. *Max Schneider,* Breslau, einen Ruf auf den *Lehrstuhl der Musikwissenschaft an der Universität Halle* erhalten und angenommen. — Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat dem Berliner Musikpädagogen *Walter Kühn* einen *Lehrauftrag für Musikerziehung an der Universität Königsberg* übertragen; damit ist Königsberg die erste deutsche Universität, bei der die Musikerziehung als Lehrfach eingeführt ist. — Zum *Leiter des Hochschulchors der Staatl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin* ist als Nachfolger von Siegfried Ochs Generalmusikdirektor *Carl Schuricht* aus Wiesbaden berufen worden. — *Walter Gieseking* erhielt einen Antrag, neben Eugen d'Albert einen der beiden Meisterkurse für Klavierspiel an der neugegründeten *Deutschen Musik-Akademie für Ausländer in Berlin* zu leiten. — *Henry Marteau* wurde als Hochschullehrer für Violine an das *Dresdener Konservatorium* verpflichtet. — *Hans Bassermann* ist als Lehrer für Violinspiel und *Albin Frehse* als *Lehrer für Horn* an das *Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig* berufen worden. — *Jean Benda* geht als *Leiter einer Violin-Ausbildungsklasse* an das *Dr. Hochsche Konservatorium* in *Frankfurt a. M.* — *Manuel de Falla* wurde zum *Direktor des Konservatoriums Victoria Eugenia* in *Granada* ernannt.

AUS DEM VERLAG

Die »Neue Musikzeitung« in Stuttgart hat ihr Erscheinen eingestellt und ist am 1. Oktober dieses Jahres mit unserer Zeitschrift vereinigt worden.

Die *Universal-Edition, Wien,* bereitete für die Spielzeit 1928/29 folgende neue Opern vor: Franz Schreker: »Der singende Teufel« (Berlin, Staatsoper Unter den Linden), Julius Bittner »Mondnacht« (Berlin, Städtische Oper), Eugen d'Albert »Die schwarze Orchidee« (Leipzig, Neues Theater), Leoš Janáček »Die Sache Makropulos« (Frankfurt, Opernhaus), Erwin Dressel »Kuchentanz« (Kassel, Staatstheater), Max Brand »Maschinist Hopkins« (Duisburg, Stadttheater), Karol Szymanowski »König Roger« (Duisburg, Stadttheater), Jaromir Weinberger »Schwanda, der Dudelsackpfeifer« (Breslau, Stadttheater), Rimskij-Korssakoff »Kaschtschei, der Unsterbliche« (Dortmund, Stadttheater). Ferner Janáčeks letzte Oper »Aus einem Totenhaus«, Kurt Weill »Mahagonny«, Prokofieff »Der feurige Engel«, Wilheim Grosz »Achtung, Aufnahme!« und die Oper »Scheinwerfer« des amerikanischen Komponisten George Antheil.

Anläßlich des hundertsten Geburtstags *Leo Tolstois* erscheint im *Russischen Staatsverlag* eine Anzahl unveröffentlichter Schriften *Leo* Tolstois, darunter eine Abhandlung über *musikästhetische* Fragen.

Die Firma *Carl Simon, Musikverlag,* sowie die Firmen *Carl Simon Harmoniumhaus* und

Wisi-Druck, Berlin, sind von der Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin, übernommen worden.

Rob. Forbergs Tonkunst- (Abreiß-) Kalender (Leipzig) wartet für 1929 wieder mit einem reichhaltigen, vielseitigen Inhalt auf. Was »Namen hat in der Musikwelt«, ist in sorgfältiger Auswahl in Bild und Wort zu finden, daneben Musikstätten u. a.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat in Berlin versendet seinen Katalog 52 über die Versteigerung von Musiker-Autographen am 16./17. November. Fast alle Großmeister sind mit wertvollsten handschriftlichen Dokumenten vertreten. Neben Faksimiles unbekannter Kompositionen vermittelt der Katalog einige interessante Porträte.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Lina Schmalhausen*, Franz Liszts Schülerin und treue Pflegerin in seinen letzten Lebensjahren, ist, 67 Jahre alt, verschieden.

DRESDEN: *Melanie Bauer-Ziech*, die als erste Harfenistin über 40 Jahre der Sächsischen Hof- bzw. Staatskapelle angehörte, ist 66jährig verstorben. Auch als Solistin war diese hervorragende Künstlerin gefeiert.

LENINGRAD: Der Musikschriftsteller *Nikolai Findeisen* ist im 68. Lebensjahr gestorben. Er bekleidete die Lehrstühle der Musikwissenschaft an der Leningrader Universität und im Geographischen Institut. Seit 1894—1917 redigierte er die »Russische Musikalische Zeitung«, deren Begründer und Herausgeber er war. Von seinen Schriften seien hier nur die Monographien über Glinka, Werstowskij, Ssjeroff und Naprawnik genannt.

LONDON: Der englische Komponist und Dirigent *Howard Talbot* starb im Alter von 63 Jahren.

MANNHEIM: *Arthur Blaß*, der Senior der Mannheimer Musikkritiker, ist, nachdem er vor wenigen Jahren das siebzigste Lebensjahr überschritten hatte, in der stillen Gartenstadt Waldhof bei Mannheim verschieden. Ein Sohn der roten Erde, hat Blaß ursprünglich erst Justitia gedient. Erst später kam er zur Musik. Nach Kapellmeister-Wanderjahren gelangte er, an die Mannheimer Hochschule für Musik berufen, in die süddeutsche Musikstadt, die ihm fürderhin Heimat bedeuten sollte. Ein äußerst kenntnisreicher Musiker und Musikwissenschaftler ist mit ihm dahingegangen. W. B.

PRAG: Der Baritonist *Wenzel Novak* des Prager Nationaltheaters verunglückte tödlich auf einer Autofahrt.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik“ erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik“, Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Brun, Fritz: IV. Sinfonie (E). Hug, Leipzig.
Graener, Paul: op. 82 Comedietta. Eulenburg, Leipzig.
Paumgartner, Bernhard: Pagoden. Siames. Tanzmärchen. Univers.-Edit., Wien.
Ricci-Signorini, A.: La caccia di Verucchio. Poema music. Carisch, Milano.
Rinkens, Willi: op. 48 Suite f. Schülerorch. Tonger, Köln.
Sekles, Bernhard: op. 35 Der Dybuk. Vorspiel. Schott, Mainz.
Toch, Ernst: op. 45 Fanal f. Orch. u. Org. Schott, Mainz.
Wagenaar, Joh.: op. 24 Saul u. David. Tondichtung; op. 25 Ouvertüre zu Shakespeares Lustspiel »Der Widerspenstigen Zähmung«. Leuckart, Leipzig.
Wilckens, Friedrich: Don Morte. Ballett. Univers.-Edit., Wien.

b) Kammermusik

Alexandrow, A. W.: Sonate f. V. u. Klav. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Bach, Maria: Sonate f. Vc. u. Klav. Edit. Vienna, Wien.
Bentzon, Jörgen: op. 12 Variazioni interotti f. Klarin., Fag., V., Br. u. Vc. Hansen, Kopenhagen u. Leipzig.
Blumer, Th.: op. 61 Sonate f. Fl. u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Bourguignon, Francis de: Songes fantastiques. Scherzo p. Piano, V. et Vc. Cranz, Leipzig.

Casella, Alfredo: Sonata (D) p. Pfte e Vc. Univers.-Edit., Wien.
Castelnuovo-Tedesco, Mario: I Nottambuli. Variazioni fantastiche p. Vc. e Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Dieren, Bernard van: Stringquartett Nr. 2. Oxford Univers. Press.
Dressel, Erwin: Sextett f. 2 V., 2 Br. u. 2 Vc.; Streichquartett. Hofmeister, Leipzig.
Flury, Rich.: Streichquartett (d). Hug, Leipzig.
Hernried, Rob.: op. 34 Suite f. Fl. u. Klav. Kistner & Siegel, Leipzig.
Herrmann, Eduard: op. 41 Duo f. V. u. Viola. Raabe & Plothow, Berlin.
Kocher-Klein, Hilde: op. 26 Kleine Sonate f. Fl., Ob. (od. V.) u. Vc. Volksvereins-V., M.-Gladbach.
Kraft, Karl: op. 26 Sonate f. 2 V. u. Pfte. Volksvereins-V., M.-Gladbach.
Malipiero, G. F.: Sonate a tre (f. V., Vc. u. Pfte.) Univers.-Edit., Wien.
Mansfield, Orlando A.: Songs of the seasons. 4 Duets f. 2 Pianos. Augener, London.
Melkich, D.: op. 17 Trio p. Hautbois, Clarin. et Basson. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Siegl, Otto: op. 59 Suite f. V. u. Pfte. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.
Toch, Ernst: op. 44 Sonate f. Klav. u. V. Schott, Mainz.
Wilson, Stanley: Three Rhapsodies for Stringquart. Oxford Univers. Press.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Benjamin, Arthur: Concertino f. Klav. u. Orch. Schott, Mainz.
Braun, Rudolf: Je 3 Klavierstücke f. die linke Hand (2 Hefte). Doblinger, Wien.
Carri, Ferd.: op. 22 Hohe Schule der Doppelgriff-Technik f. V. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Casella, Alfredo: Concerto romano p. organo, ottoni, timpani ed archi. Univers.-Edit., Wien.
Delius, Frederick: Drei Präludien f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Delmas, Marc: Complainte et air de ballet p. Hautbois et Piano. Andrieu, Paris.
Dounis, D. C.: op. 22 Violin-Studien. Vorbereitende Übungen in Oktaven u. Dezimen auf wissenschaftl. Basis. Univers.-Edit., Wien.
Eichheim, Henry: Oriental impressions f. Piano. Curwen, London.
Falla, Manuel de: Concerto p. Clavecinou, Piano, Flûte, Hautbois, Clarin., V. et Vc. Eschig, Paris.
Gershwin, George: Rhapsodie in bleu p. Piano. Salabert, Paris.
Gibbs, Armstrong: Four preludes for Piano. Curwen, London.
Grabner, Hermann: op. 28 Partita sopra Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort f. Org. Kistner & Siegel, Leipzig.
Grümmer, Paul: Viola da Gamba-Schule. Benjamin, Leipzig.
Hay, Fred: op. 14 Concertino f. V. m. kl. Orch. Tischer & Jagenberg, Köln.
Hernried, Rob.: op. 35 Vier Vortragsstücke f. Flöte m. Klav. Kistner & Siegel, Leipzig.
Höfer, Franz: op. 75 Fest-Organist. 9 feierliche Orgelstücke. Coppenrath, Regensburg.
Jalowicz, Roger: Hyde park. Descriptive Suite f. Pfte. Bosworth, Leipzig.
Kreisler, Fritz: Kadenzen zu L. van Beethovens V.-Konzert. Kadenz zu J. Brahms' V.-Konz. Schott, Mainz.
Kürti, Wilhelm: Suite rustique hongroise p. Piano. Edit. Vienna, Wien.
Medtner, Nikolai: op. 50 II. Concerto p. Piano et Orch. Zimmermann, Leipzig.
Peretti, S.: Metodo per Trombone a tiro. Ricordi, Milano.
Pfeiffer, Hubert: op. 33 Sonate (e) f. Pfte. Simrock, Leipzig.
Rathaus, Karol: op. 20 III. Sonate f. Klav. Univers.-Edit., Wien.
Rihovsky, V. A.: op. 92 Präludienbuch f. Org. Böhm & Sohn, Augsburg.
Roth, Bertrand: op. 23 Degersheimer Weisen. Drei fröhliche Klavierstücke. Tischer & Jagenberg, Köln.
Rüdinger, Gottfried: op. 54 Sonate (F) f. Org. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.
Schwenke, Christ. F. G.: Konzert f. Ob. hrsg. v. R. Lauschmann. Merseburger, Leipzig.
Smyth, Ethel: Concerto for Violin, Horn and Orchestra. Curwen, London.
Spigl, Friedr.: Musikal. Erziehung am Klav. Eine Elementar-Klavierschule. Doblinger, Wien.
Stantschinskij, A.: Sonate (es) f. Klav. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Stock, Frederik A.: Konzert (d) f. V. Univers.-Edit., Wien.
Tiessen, Heinz: op. 29 Totentanz-Suite. Drei Stücke f. V. m. klein. Orch. Ries & Erler, Berlin.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Balcke, Frida: Das Kind von Bethlehem. Ein Krippenspiel. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Hector, Chastey: Kamaldar. Curwen, London.
Holst, Gustav: Coming of Christ. Mystery play. Curwen, London.
Oost, Arthur van: Sonettes. Pasquinade musicale en un acte. Cranz, Leipzig.
Peró, Hans E.: Belsazar. Oper in 1 Akt. Weinberger, Wien.
Roselius, Ludwig: Doge und Dogaressa in 2 Akten. Drei Masken Verlag, Berlin.
Toch, Ernst: op. 46 Egon u. Emilie. Kein Familiendrama v. Chr. Morgenstern. Schott, Mainz.
Wetzler, Hans Hermann: op. 14 Die baskische Venus. M. Brockhaus, Leipzig.

b) Sonstige Gesangsmusik

Antoine, Frz.: op. 55 Drei japan. Lieder m. Klav. Edit., Vienna, Wien.
Axenfeld, Fritz: Kindersang. 75 beliebte Kinderlieder m. Pfte. Hofmeister, Leipzig.

Beer-Walbrunn, Anton: Vier Lieder m. Klav. Volksvereins-V., M.-Gladbach.

Delvard, Marya u. Marc Henry: Vieilles chansons de France avec accomp. de Piano ou de Guitare. Hofmeister, Leipzig.

Dombrowski, Hans Maria: Die kleinen Lieder der Trennung f. Singst. m. Klav. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Frommel, Gerhard: Neun Gedichte aus Sänge eines fahrenden Spielmanns v. St. George f. Singst. m. Kammerorch. (Klav.) Ries & Erler, Berlin.

Fueter, Theo: 12 Lieder f. Ges. m. Pfte. Bergland-Verl., Leipzig.

Gerstberger, Karl: op. 12 Kammer-Kantate über 5 Marienlieder. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Grabert, Martin: op. 61 Der Herr ist mein Licht und mein Heil. Kirchenkantate. Vieweg, Berlin.

Grosz, Wilhelm: op. 22 Liebeslieder II. Folge f. hohe Singst. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Hâbà, Alois: op. 13 Chor-Suite im Vierteltonsystem f. Männer-, Frauen- oder gem. Chor. Univers.-Edit., Wien.

Hausegger, Siegmund v.: Drei Gesänge nach mittelhochdeutschen Dichtungen f. Frauenst., Bratsche u. Klav. Ries & Erler, Berlin.

Herrmann, Hugo: op. 36 Tanzliederspiel f. 4st. gem. Chor. Eulenburg, Leipzig.

Kiessig, Georg: op. 47 Männerchöre. Eulenburg, Leipzig.

Kraft, Karl: op. 19 8 Gesänge f. 4st. Männerchor; op. 31 Sechs Gesänge f. 4st. gem. Chor nach Texten von Angelus Silesius. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Křenek, Ernst: op. 56 Drei Gesänge f. Bar. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Lautner, Rulf: Von der edlen Musik. Ein Lieder- u. Spielbuch f. d. deutschen Jugendgemeinschaften. Strache, Wien.

Messner, Joseph: op. 24 Fünf sinfon. Gesänge nach rhapsod. Dichtungen v. W. Hendel f. Sopran u. Orch. (Klav.) Univers.-Edit., Wien.

Moser, Hans Joach.: Die Kantorei der Spätgotik. Alte Meisterschätze deutscher Vielstimmigkeit f. d. heutige Chorpraxis hrsg. Sulzbach, Berlin.

Reuß, Aug.: op. 53 Drei Gesänge f. Männerchor. Simrock, Leipzig.

Rinkens, Wilh.: op. 44 Drei Männerchöre. Hug, Leipzig.

Schering, Arnold: Ain Hand voll schöner Canones gantz lieplich zu singen. Kistner & Siegel, Leipzig.

Senfter, Johanna: op. 51 Maria vor dem Kreuze f. gem. Chor. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Sporn, Fritz: op. 30 Sinfon. Ode f. Bar.-Solo, gem. Chor u. Orch. Kahnt, Leipzig.

Szymanowski, Karol: op. 53 Stabat mater f. Soli, gem. Chor u. Orch. Univers.-Edit., Wien.

Williams, W. S. Gwynn: Old welsh folk songs. Curwen, London.

Zilcher, Hermann: op. 60 Eichendorff-Zyklus f. Ges. m. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

III. BÜCHER

Benz, Richard: Franz Schubert, der Vollender der deutschen Musik. Diederichs, Jena.

Blom, Eric: A general index to modern musical literature in the english language. Curwen, London.

Carse, Adam: On conducting shool orchestras. Augener, London.

Cortum, Theodor: Die Orgelwerke der evang.-lutherischen Kirche im Hamburger Staate. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Damian, Franz Valentin: Franz Schuberts Liederkreis »Die schöne Müllerin«. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gehring, Jakob: Grundprinzipien der musikal. Gestaltung. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Grunsky, Karl: Hugo Wolf. Kistner & Siegel, Leipzig.

Holl, Karl: Friedrich Gernsheim. Leben, Erscheinung und Werk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kruse, Georg Richard: Reclams Opernführer. Reclam, Leipzig.

Machabey, A. Histoire et évolution des formules musicales du I. au XV. siècle de l'ère chrétienne. Payot, Paris.

Malsch, Rudolf: Geschichte der deutschen Musik. 2. Aufl. Vieweg, Berlin.

Mersmann, Hans: Die Tonsprache der neuen Musik. Melos-Verlag, Mainz.

Nef, Karl: Die Sinfonien Beethovens. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Rosner, Robert: Struktur und Aufbau der Tenorstimme. Schlesinger, Berlin.

Sachs, Kurt: Musik der Antike. (Handbuch der Musikwiss. Heft 19.) Athenaeum, Wildpark-Potsdam.

Scheffler, Siegfried: Richard Wagner. Sein Leben, seine Persönlichkeit und seine Werke. Alster-Verl., Hamburg.

Schünemann, Georg: Geschichte der deutschen Schulmusik. Kistner & Siegel, Leipzig.

Strobel, Heinrich: Paul Hindemith. Melos-Verl., Mainz.

Tiessen, Heinz: Zur Geschichte der jüngsten Musik. Probleme u. Entwicklungen. Melos-Verl., Mainz.

Würz, Anton: Franz Lachner als dramatischer Komponist. Diss. München (Knorr & Hirt).

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

MUSIKALISCHE MODEN

VON

GERHARD v. KEUSSLER-HAMBURG

> Wir lernen nur mit Sicherheit,
> Wo wir den Lehrer selber sicher sehen;
> Des Führers Zuversichtlichkeit
> Macht, daß wir zuversichtlich gehen.
>
> *Friedrich Rückert*

Sagenhaft lange ist es her, daß eine Reisegesellschaft alter und junger Europäer — unter illustrer Führung — die Ufer des Mississippi zu einem weltbekanntesten Gestade gemacht hat. Gleich gebieterischen Bastionen, so stark und steil, hielten und halten die getürmten Lößmassen den flutenden Mississippi in seinen Grenzen. »Das Gebirge muß erklommen und von uns Europäern benannt werden! Wo aber steigt man aus? An einem der Bottoms? — stilwidrig. —« Da endlich winkt unten am Berg ein flacher Uferstrich. Man verläßt den wohnlichen Kahn. Längst zuvor war James Bull aus Oxford, Geognost und Doctor musices, zum Führer durch die Berge gewählt worden. —Man klimmt und klimmt; senkrechte Abstürze sind, wie es heißt, schwer zu erobern. Doch die Zuversichtlichkeit Bulls macht den Gänsepfad zur Jakobsleiter. Nur nicht rückwärts schauen, nicht auf die gewaltigen Fluten, sondern: sachlich-vorwärts. »Dies hier, meine Damen und Herren, ist staubartiger Quarz, und Sie erkennen die Beimischung von kohlensaurem Kalk. Das dort sind Mergelkonkretionen; man heißt sie Lößpuppen, und der Fachmann unterscheidet strengstens zwischen Lößmännchen und Lößkindeln. — Die relativ kleinen Knochenstücke stammen teils von einem ausgestorbenen Elephas, teils von einem verewigten Rhinocerus; die relativ großen Gehäuse der Schnecken — Landschnecken sind es — werde ich Ihnen im einzelnen beschreiben, wenn wir oben angelangt sind.« »Wann, o wann!« Die Reisegesellschaft beschloß, das Gebirge Haendel-Himalaya zu taufen; sollte es aber in weniger als vierundzwanzig Stunden erschlichen werden können, so bloß Purcell-Blanc. Doch plötzlich, keine hundert Meter hoch: man war schon auf der Gipfellinie! und harmloses Flachland — mit Herde und Hirt — durfte sich im Stirnglanz der erschöpft Enttäuschten widerspiegeln. »Wie mögen wohl die Eingeborenen diese Hügel nennen?« Man erfuhrs vom Hirten, — »bluffs«. — Nach drei Jahren konnte James Bull aus einigen Sätzen der Geologen-Chronik schließen, daß in der Alten Welt keine Absicht vorliege, die reellen Immobilien Himalaya und Mont Blanc auf das Oxforder Versatzamt hinzuschaffen, wohl aber seien die führenden Modehäuser zu Paris und Wien darin übereingekommen: die Anwendung des Namens Bluff in Europa nicht nur für Scheinplissé und Biberimitation zu erlauben, sondern man wollte jedwedem ehrlichen Pionier, auch in Kunst und Wissenschaft, die Nutznießung des Namen-

Patentes gestatten. — Gleichwohl gehört es zu den Markt-Usancen, den Namen Bluff in den Anzeigen fortzulassen und sich mit Porträts von Zeigefingern zu begnügen.
Als man zu Rom im Jahre 1853 ins Argentinatheater eingeladen wurde, um Raimondis drei Opern — Potifar, Giuseppe und Giacobbe — auf dreigeteilter Bühne gleichzeitig zu hören, trug keine der Anzeigen die Überschrift »Bluff!« — Beim Bluff ists ähnlich wie bei der Schmeichelei. Der Hereingefallene ist kein Märtyrer; der Gebluffte kann unser Mitleid nicht beanspruchen, ebensowenig wie der Rabe, der sein Stück Käse fallen ließ, um dem Fuchs während des Schmauses ein Arioso vorzukrächzen. Gleichwohl kann es Brauch werden, sich ›nicht ahnungslos‹ bluffen zu lassen und hernach, programmgemäß, seine Entrüstung in alle Winde zu geben; und es kann Sitte werden, Schmeichelei über Schmeichelei bis aufs letzte i-Tüpfelchen einzuschlürfen, um dann — bei Übelkeit und Schmerz — den Schmeichler als Brunnenvergifter zu denunzieren. — Als man zu Raimondis Henodram ins Argentinatheater pilgerte, war man bluffmäßig gereizt. Geschmeichelt wurde hier dem ganzen Publikum, seinem Fassungsvermögen in dritter Potenz. Immerhin erscheinen uns solche eigens musikalische Schmeicheleien noch vornehm, wenn man ihnen die plumpen Tonpoetereien mancher Höfe entgegenhält, unter denen das Kompliment in Cestis Pomo d'oro noch lange nicht das lächerlichste ist.
Brauch und Sitte können erhärtete Moden sein, und ehe man die endliche Festigkeit und ästhetische Prägung eines Stiles lobt oder tadelt, sollte man wissen, wie weit dieser Stil in seiner Kindheit gelobt oder getadelt worden ist, als er noch ›Mode‹ hieß; als er trotz bedenklicher Unarten und Gefährnisse des Daseins dennoch am Leben blieb und — in zweiter Jugend — zum ›Brauch‹ heranwuchs.
Von hier aus müssen wir auch unser zumeist unklares Verhältnis zum *Pathos* klären. Michelangelo oder Rubens? Beethoven oder Berlioz? — Wohl mühelos werden wir uns einigen: Pathos sei schlechtweg eine Auftragung des Erhabenen; ob aber die Auftragung nötig war, ob ein Minus des erhaben gewollten Werkes durch Pathos wettzumachen sei und durch welcherlei Pathos —, darin gehen wir leicht auseinander. Wie hier eine Mode als Brauch stationiert werden kann, um endlich als Stil festgesetzt zu werden, zeigt die Geschichte des Barock. Und in unserem anfänglichen, wenn unbefangenen, Verhältnis zu Beethoven wie zu Berlioz zeigen wir — Urteil um Urteil, Naturell um Naturell — was wir im musikalischen Pathos als naturwüchsig oder als gewaltsam empfinden. Warum Beethoven von Debussy als Barbar betrachtet wurde, gehört zum modischen Gegenspiel des Pathos, zur musikalischen Blasiertheit, — »nur keine Affekte!« Nirgends ist der Stolz des Ästheten auf seine ›Objektivität‹ im Kunsturteil so wahnhaft, als im Gebiet des Pathos, umgrenzt und durchwirkt von Normen der Mode, des Brauches und des Stiles. Es treten also zu den wechselhaften individuellen Momenten des Naturells,

Temperaments und Charakters von Geber und Empfänger noch soziologische Momente hinzu.
Die Lebensreife der abendländischen Musik, Wesen und Sinn unserer Polyphonie, ihr Kothurn und ihr Soccus, ihre Leibhaftigkeit und ihre Maske, — diese Gewalten lassen sich weder rein geschichtlich noch rein ästhetisch erforschen und erkennen. Und man darf das Experiment Raimondis nicht leichthin verurteilen; man muß auch hier das Gewohnheitsrecht und die verschiedenen Faktoren der soziologischen Rechnung und Abfindung buchen, gebucht haben. Raimondis Drang zur Übertreibung innerhalb der Vielstimmigkeit — man denke an seine vierundsechzigstimmige Fuge — ist nur eine Konsequenz jener urgebilligten Mehrchörigkeit, die im venezianisch-römischen Vokalstil, ein Jahrhundert vor Raimondi, bereits den zweiten Modeabschluß quittiert hatte. Das bekannte sechzehnstimmige Kyrie Benevolis teilt die Sechzehnstimmigkeit in vier vierstimmige Chöre auf, ist also nach dem spezzato-Prinzip Willaerts angelegt.
Jede Kunstmode ist eine Sphinx und gibt die verschiedensten Antworten auf die gleichen Fragen: woher sie stamme, was sie vorstelle, und was in ihrer wirklichen Macht liege. Unverhältnismäßig lange verweilt beim ersten Thema zumeist der Geschichtsforscher, beim zweiten der Ästhetiker und beim dritten der Soziolog. Wie sich die Modesphinx in der Kunst zum Bluff verhält, flüstert sie dem Artisten ins Ohr. Ihr Verhältnis zum Bluff ist bald ein harmloses, bald ein raffiniertes. Überaus harmlos war einst die Mode des Scheinkanons; und wer bei dem achtstimmigen Crucifixus Lottis nach der zweiten Imitation einen Kanon noch erwartet, gar einen achtfältigen Kanon, der verdient geblufft zu werden. — Nicht harmlos dagegen ist die struktive Polyphonie, wie sie heute als mißverstandener Bach über die eine und andere Schulbank gleitet. Lächelnd hatte einmal die Sphinx geraunt: Mundus vult decipi, doch bitter übersetzte ein Kunstverkenner: »Die Welt, die arge, sie liebt nur Lug und Trug«; und wiederum lächelnd ergänzte die Sphinx: »pia fraus«, frommer Betrug, doch ein umständlicher Pädagog und Feind Ovids polterte dagegen: frommer Betrug sei doppelter Betrug.
Ist die Modesphinx musikalisch, so versteht sie auch, warum sich das eine Mal nur der Ästhetiker für sie interessiert, ein anderes Mal nur der Soziolog; warum sie vom Geschichtsforscher so ungleichmäßig, nur gelegentlich, geliebt wird, wenn auch nie mißachtet, während der praktische Musiker mit ihr ganz unberechenbar umgeht.
Soweit die musikalischen Modefragen rein technische Angelegenheiten sind — in Komposition und Wiedergabe, kommt ihre Beurteilung vorwiegend dem *Ästhetiker* zu. Was sind musikalische Galanterien? Auf welchen Fehlschlüssen beruht im Fugenvortrag die Mode der absoluten Monokratie des Themas? — Vorwiegend *geschichtlich* zu erörtern ist der Bedeutungswandel einzelner Modesignale. Hierher gehören die Begriffe »Dilettant«, »volkstümliche Musik«

und manch anderer Proteus, gezeugt von einem herrschenden Zeitgeist und geboren von einer untertänigen Mode. — Zu gleichen Teilen ästhetisch und geschichtlich beschäftigen uns all jene Geschmacksbewegungen, deren Stationen und Aufenthalte noch unbestimmt sind. War die Mode der Ganztonskala eine vorübergehende Manier? War sie eine stilbedingende Neuschöpfung unseres Jahrhunderts oder kam sie, abschließend, von Palestrina-Liszt? — Vorwiegend *soziologisch* zu erörtern sind unter den musikalischen Modefragen die des Betriebes, beginnend mit der Hydra »Aufführungsrecht«, einer Hydra im Schlafrock. Selbst die modische Praxis des Kürzens und Streichens, ursprünglich dem Gerichtshof des geschichtlich geschulten Ästhetikers zugeteilt, ist vorwiegend eine soziologische Angelegenheit, da ein Massengespenst im Hintergrund lauert, nämlich die Furcht: ohne Striche das zahlende und allzu leicht fernbleibende Publikum zu langweilen. Immerhin lassen sich nach wie vor, auch unbekümmert um die Resonanz des Laien, feste Strich-Typen aufstellen, und zwar vom Praktiker, aus den Erfahrungen seiner klingenden Werkstatt heraus; dagegen pflegt der Theoretiker — bei Entscheidungen dieser Art — allzufrüh mit der Vertagungspolitik aufzuwarten oder dem modischen Laissez faire zu huldigen.

Wo etwas nicht typisch und formelhaft zu entscheiden ist, dort vertröstet man seit Bismarck und Andrassy, den Formelhungrigen auf spätere Entscheidungen »von Fall zu Fall«. Doch dieser differenzierende Aufschub, bei Bismarck der Ausdruck besonnener Sicherheit, wird von anderen, von unsicheren Konsulenten oder Ratgebern oft als Verdeckung benutzt, als stundend gestundete Verdeckung einer Unbeholfenheit im Denken. Gewiß kann in jedem Urteilsstreit die friedliche Verzugsparole »Von Fall zu Fall« als letzte Weisheit glänzen, als ein Sicherheitsventil im Hintergrund, nur soll sie nicht zu früh benutzt werden. In unserem Zusammenhang — »Unentbehrlichkeit oder Mißbarkeit des Inhalts einer beantragten Streichung?« gibt es außer den genannten Kriterien einige bislang noch unerörterte Beweismittel. Man muß sich im Kadenzwesen, im Melos wie in aller Suade — bei Palestrina, bei Bach wie bei Schubert — klar sein über den Begriff eines musikalischen *Enthymems*; und wie man in der dichterischen Prosa anders streichen und kürzen kann als im Sonett und Ghasel, so darf man auch in der musikalischen Diktion nicht die Normen verkennen, nach denen dieser und jener Meister seine Tonsprache führt, bald streng gebunden, bald freigesetzlich. Und in diesem Zusammenhang muß der Ästhetiker auch in der Musik eine Prosa, eine eigens *instrumentale Prosa* anerkennen, es sei denn, daß er viele sonst anerkannte Meisterwerke, namentlich deren Durchführungssätze, brackieren oder überhaupt ausmerzen wollte. Es geht nicht an, die Gestaltungsprinzipien der *Ton*sprache grundsätzlich nach der *wort*sprachigen Dichtkunst verstehen zu wollen, gebunden an deren Sondergesetze für die Phrasis. Immerhin liegt das Dogma von der Empfängnis des *Rede*-Charakters der Musik dem wahren Sachverhalt näher als die Lehre

vom alleinigen Schlüsselamt der *Plastik*. Allüberall die musikalische Formung nach den Prinzipien der Plastik begreifen zu sollen und erschließbar zu finden, will wieder Mode werden. — Die Nachteile, die einst unserer Aufklärungs-Ästhetik aus dem Panplasticismus erwachsen sind, sollten aus den Erinnerungstafeln des Ästhetikers nicht ausgelöscht werden. Der vollständige Titel von Lessings Laokoon lautet bekanntlich »Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie«. ›Malerei‹ sagte man, und ›Plastik‹ meinte man. Auf dieses Quidproquo und ähnliche Findlinge der großen Aufklärungsperiode bin ich schon 1902 in meinem Buch über »Die Grenzen der Ästhetik« eingegangen; die Fragen des musikalischen Enthymems und der instrumentalen Prosa berührte ich zuletzt auf dem vorjährigen Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft, zu Halle.

Beharrt man bei der üblichen Analogie von Musik und Dichtkunst, Tonsprache und Wortsprache, so darf man nicht vor den Folgerungen zurückschrecken: daß manchem Musiker die Musik nicht die Muttersprache sei. Versteht er nicht alle Ausdrücke des einen oder andern Meisters, so mag das eine Dialektfrage sein; es gibt aber auch Fälle, wo er den meisterlichen Tonredner für einen Dadaisten erklärt oder für einen Irren hält. Was ist in der einen Diktion ›treibender Ernst‹? in einer andern ›beschwingend heiterer Unsinn‹ und in einer dritten ›lähmende Sinnlosigkeit‹? — Hier haftet den Kriterien etwas Unfaßbares, etwas schattenhaft Flüchtiges und so inkommensurables an, daß man die Modewörter »Klingendes Bekenntnis« und »Bekennertum« aus unserer musikalischen Dogmatik und Jurisprudenz verabschieden sollte. Eine eigens musikalische Konfession ist ein Unding. Und so erfreulich ein Bekenntnis vor dem Zivilrichter — »frei, aus eigenem Antrieb« — erscheint, was soll der Komponist in einem als musikalisch konstruierten Kriminalprozeß bekennen? Die rechtliche Voraussetzung für ein solches Bekenntnis — ein »vorgängiges Leugnen seitens des Angeklagten« — ist in der Tonsprache nicht möglich. — Soweit aber die Ästhetik als Wertwissenschaft genommen wird, und soweit es ästhetische Konfessionen gibt, spürt man heute — hie und da — das Rauschen des ersten Flügelschlags der Gewissensfreiheit, einer wechselseitig hohen Toleranz. Und das gehört zur Freude, die wir an den jungen und jüngsten Talenten von heute haben; sie werden die gewaltige Synthese erleben, und wir von der älteren Generation —, die wir heute schon im letzten Lebensviertel stehen, freuen uns dieses Ausblicks.

Ob natürliche Muttersprache oder ob mühsam erworbenes Fremdenidiom: immer ist und bleibt die Sprache Mitteilung innerer Zustände durch Zeichen, bei uns durch Töne, Tonverbindungen. So leicht man sich nun mit dieser nackten Begriffsbestimmung einverstanden erklärt, so schwer fällt es, sich im weiteren zu einigen, wo sich das Riesenthema »Konvention und Neubildung« zwangläufig aufrollt. Denn hierher gehört zuletzt das Sprachenkriterion:

welcherlei Verständnis vom Angesprochenen vorausgesetzt werden kann, darf, will oder soll.
Im Mai 1927 hatte Äschylus mit seinem Gefesselten Prometheus Tausende von Menschen, auch aus den Ländern des Nordens, ins heiße Delphi gerufen. Je mehr die Sonne brannte, um so mehr langweilte sich der Fremde. Siebzig Minuten zu lange dauerte die Vorstellung. Herr Ford hätte in der Zeit schon bis nach Athen fahren können, dessen zeitlose Bühne weitaus berühmter ist als das Sommertheater zu Delphi, und Mercedes junior hätte bis zum allerberühmtesten Epidauros vordringen können. Heureka aber fand sich überhaupt nicht mehr zurecht, denn Prometheus hatte zu langsam deklamiert, Kratos hatte zu viel Worte gemacht, und das alles in griechischer Sprache!
Auch beim Vernichten geht es nach dem Bewußtsein. Schon vor Hesiod verargte man es dem Falken nicht sonderlich, daß er die Nachtigallen verzehre; denn er war von jeher unmusikalisch. Wo hört das brutale Recht des Stärkeren auf, wo fängt die Gerechtigkeit des Aristides an? Müssen Agent und Verleger Falken sein, und dürfen die Nachtigallen sich nicht wehren? — Stadt und Land, Markt und Ackererzeugnisse, Nachfrage und Angebot, Musikbetrieb und seelenhafte Vorräte — überall ist das Zweite vor dem Ersten vorhanden. Die kommende Musikerautonomie hat auch hier manche Neuerung und Ebenmäßigkeit zu schaffen, ohne deswegen am Ziel auf eine unfehlbare Gerechtigkeit pochen zu wollen. Wer so wie der Künstler die Anerkennung als Dung für seinen Acker braucht, der ist von Geburt kein Aristides; im Gegenteil, er gehört zum Hause Tasso und wird seine Persönlichkeit — »sein eigen Selbst« — nicht zerstören, um überall und allenthalben gerecht gewesen zu sein.
Der Soziolog ist nicht nur der beste Kenner unseres menschlichen Herdeninstinktes und Nachahmungstriebes, sondern er kann auch am besten erkunden, welcherlei suggestive Momente im Vorbild oder Muster einer tonangebenden Persönlichkeit vorherrschen müssen, damit sie Mode stiften könne. Der wissenschaftlich verfemte >Zufall< übt seine nichtigen Tücken. Die Barttracht Henri IV. hätte auch schon unter Henri I. Mode werden können; gleichwie sie, unbeschadet aller Ursprünglichkeit, auf einen Henri XL. hätte warten können. Umgekehrt wird es keiner hohen Isabella, auch der hundertsten nicht, gelingen, einen übermenschlichen Haarkegel als Tracht einzubürgern, wenn das Publikum bei der Urvorführung des Modells so harmlos strafend lacht, wie man anno 1385, beim Einzug der fünfzehnjährigen Königin Isabella, gelacht hat.
Alle Mode fußt auf spontanem Zuspruch. Als ihr erstes Wahrzeichen muß die unweigerliche Gefolgschaft gelten, die man dem Stifter leistet. Verbot, Mahnruf, Ukas, Inquisition — jedes befohlen befehlende Hinderungsmittel versagt. — Bekanntlich wurde von den Vordermännern der Französischen Revolution die culotte, die Kniehose, das männliche Beinkleid der oberen Stände, abgeschafft, und bald war die ganze Männerwelt Europas mit dem pantalon unifor-

miert, nämlich mit dem langen Beinkleid, das bis zur Revolution nur dem Mann der niederen Stände eignete. Gegen diese neue Egalité wandten sich in Schweden und Rußland umsonst König und Zar. — Erst recht vergeblich sind poetische Bekehrungsversuche. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts erging in den Wind manch »ein new Klaglied eines alten deutschen Kriegsknechts wider die greuliche vnd unerhörte Kleidung der Pluderhosen«. Und gegen die gleiche »Büberei des Teuffels« ließ der brave Johann Walther seinen Sang ertönen »Wach auf, wach auf, du deutsches Land!« — An all dies wie an den ohnmächtigen Sansculotten-Ukas Kaiser Pauls muß man sich heute erinnern, wenn man ein Verdikt gegen den Jazz formuliert. Die Abwehr und der Widerstand müssen aus andern Kräften der Erwägung und Tat kommen.
Warum sich in den Grundelementen der Musik — Melodie, Rhythmus und Harmonie — nationale Schranken weder erweisen noch fordern lassen, habe ich, vor bald einer Generation, in einer längeren Abhandlung dargelegt. Die nationalen, eigens völkisch bestimmbaren Elemente der Tonkunst sind nicht eigens musikalische; sie sind von anderer, dinghafter Herkunft und lassen sich durch Wortbegriffe ausdrücken. — Bevor man heute für den »Fortschritt«, für die fortschrittliche Entwicklung der Tonkunst in den Kampf ausrückt, muß man zu allererst die beiden Banner auseinander halten: Goethe oder Darwin? also: Formvollendung oder gesteigertes Zweckbewußtsein? — Beide Ästhesien bestehen zu Recht, denn in der Jurisprudenz des Künstlers fragt man zuerst nach dessen Naturell, dann nach dem Charakter — die Schulung mit einbegriffen —, und zuletzt nach der politischen Einschaltung.
Zum heutigen Nationaldienst der Musik. Solche Probleme zu erörtern kann sehr leicht sein und ist sehr schwer. Leicht, wenn man sich auf die Vokalmusik — und nur auf sie — bezieht; schwer, wenn man auf die instrumentale, auf die absolute Musik eingeht. Alle Völker, die sich am Weltkrieg unmittelbar beteiligt haben, krankten nach dem konvulsivischen Friedensschluß an einer Künstlichkeit der Lebensfreude, an Freuden-›Ersatz‹. Was allen Teilhabern Not tat und vielfältig noch heute Not tut, ist und bleibt: daß man seiner froh werde, seiner selbst, seines Volkes. Die »empfehlenden Forderungen«, die seit zwei Jahrtausenden an den Charakter und Wert des Menschen — Einzelwesen und Volk — gestellt werden, sind: Weisheit, Tapferkeit, Besonnenheit und Gerechtigkeit. Was man heute in dieser Aufzählung vermissen sollte, ist die gleichfalls ›empfehlende‹ Forderung: seiner selbst froh zu werden. Für das Musikschaffen und Musikwirken in Deutschland bedeutet diese Forderung heute Größeres als sonst je und sonst wo. Der Deutsche hat die größten musikalischen Erbgüter. Sich ihrer freuen und eines neuen, mehrenden Geistes froh werden, das ist ein hell Positives und führt nie und nimmer zu pharisäischem Nationalstolz, der gleich jedem Chauvinismus etwas Negierendes, würdelos Negierendes enthält, nämlich das verächtliche Herabschauen auf die ›Armen‹, auf den einen oder andern Nachbarn, der nicht mitkonnte oder kann. Eigenes

aus Eigenem schaffen — sei unser Wahlspruch auch bei der Übernahme und Wiederbelebung unseres unscheinbarsten und doch wichtigsten musikalischen Erbgutes, des altdeutschen Volksliedes. Soll seine gegenwärtige Pflege nicht etwas Vorübergehendes sein, sondern etwas Bleibendes zeitigen; soll die angefachte Begeisterung unserer Jugend mehr sein denn Strohfeuer und Modeflamme, so muß ein standhafter Herd gebaut werden. »Eigenes aus Eigenem«, diese Forderung muß auch in geweiteter Grenze, dem Europäer insgesamt, so lange wiederholt werden, als er vor Jonny kniet, tänzelt und knixt.
Wenn man sich in den Regierungen daran gewöhnen wird, an die Lehrer *bedeutsamere* Anforderungen zu stellen — non multa sed multum —, so wird sich bald auch das schwierige Thema »Nationalismus in der absoluten Musik?« populär erörtern lassen. »Reif sein ist alles«; auch für das Cyklopenthema: »Mechanisierung der Musik und Radio-Ästhesie«.
Seit mehreren Generationen ist der Name Dilettant ebensowenig ein Ehrentitel, wie ›Stümper‹ jemals einer gewesen ist. Zu Bachs Zeiten aber standen, namentlich in Italien, die veri dilettanti in höchstem Ansehen, denn sie waren nicht nur Könner und Kenner ihrer Kunst und solcherart fürs Kunstleben ›berufene Musiker‹, sondern sie ›lebten‹ nicht von ihrem ›Lebensberuf‹. In förderlicher Eintracht standen Werkstatt und Haushalt bei den Florentiner Hellenisten, gleichwie später beim hohen Dilettantentyp Marcello; viele Meister, die zu ihrer Zeit dilettanti hießen, haben die gekoppelte Vermögensgunst — potentielle Technik und virtuelle Münze — ehrsam zu nützen verstanden. Je höher aber die artistischen Ansprüche sich allmählich über das bescheidene Renaissance-Programm von 1600 erhoben hatten, um so merklicher klaffte es zwischen dem Fakultativen im Lebensberuf und dem Obligaten im Berufsleben. Sache des Geschichtsforschers ist es, darzulegen, welcherlei Wandel der Begriff Dilettant im 19. Jahrhundert erfahren hat; welcherlei Orientierungen sich an die Namen Zelter, Nägeli-Silcher und Bocquillon knüpfen; welcherlei Vorschub hier für den Dilettantismus im üblen Sinn allmählich geleistet wurde, denn hier vor allem erhielt die Parole »Volkstümlich« den Beigeschmack allzu weiter Genügsamkeit, bemessen an den Ansprüchen der Technik. Diese Erscheinungen muß der Soziolog anders beurteilen als der Ästhetiker, denn es bleibt zu beachten, daß die Liedertafeln in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wichtigste Pflegestätten des Patriotismus gewesen sind. Doch unsere gegenwärtige, modische Hypertrophie der Gesangvereine muß geregelt werden. Dazu bedarf es nur einer künstlerischen Einsicht und Ateneinigung der Führer. Wie heute die Dinge liegen, soll man zu allererst Normen für das Wechselverhältnis von sozialer Nachfrage und künstlerischem Angebot schaffen. Das einheitliche Sammelziel der auseinander gehenden Besserungsanträge muß dieses sein:
Ein Teil der Gesangvereine jeder Stadt — beiläufig die Hälfte — tritt für eine bestimmte Zeit, etwa auf zwei Jahre, von der Öffentlichkeit zurück und lernt

unter ihren Chormeistern: fließend lesen und kunstnatürlich singen. Die anderen Gesangvereine verpflichten sich, nach Ablauf der Frist ein gleiches zu tun; und alle miteinander verpflichten sich, nach ihrer musikalischen Reorganisation immerdar: zu Beginn jeder Probe, etwa eine halbe Stunde lang, Chorvokalisen und Solfeggien zu singen und alldem entsprechend die musikalischen Aufnahmebedingungen in den Statuten zu erhöhen. Dann brauchen Bach und Beethoven als geladene Gäste sich ihres jeweiligen Gastgeschenkes nicht mehr zu schämen, namentlich wenn sie den ersten Chorproben beiwohnen; auch steht es unter der Würde des verantwortlichen Wirtes, des Dirigenten, mit dem Chor »stuken« zu müssen. Und ist einmal der deutsche Gesangverein als solcher auf ein höheres Niveau gebracht, so wird er ungezwungen dafür sorgen, daß seine vorbildlichen Exponenten, Vorstand geheißen, durchweg Könner und Kenner ihres unschwer beherrschbaren Gebietes sind, keine Dilettanten im verwerflichen Sinn, sondern veri dilettanti e cognoscitori di musica. Erst gehen *können* und stehen *können*, bevor man als Verein den Staat um Finanz-Krücken und Stützen bittet.
Zu den Forschern, die unsere Modesphinx befragen, gehört auch der musikalische Nationalökonom. Was ist es um den Widerspruch: Auf der einen Seite erfährt man vom Verleger, daß ein Wechsel der Mode bedeutende Vorräte entwertet, und auf der andern Seite sagt ihm ein Komponist: In den Augen des Künstlers bleibt die Brauchbarkeit der Waren, trotz des herabgesetzten Preises, unverändert, weil er, der Künstler persönlich, sich der Mode nicht unterwirft, sondern durchhalten wird.
Und doch: Die Macht der Mode besteht darin, daß sie uns unmerklich gefangen zu nehmen vermag; und die Gewalt der Mode ist daran erweislich, daß sie keine Rücksicht auf die natürlichen Maßgaben der Bequemlichkeit und Zuträglichkeit kennt. — Es gibt kein einziges Musikgebiet, das so dicht mit Vorschriften umzäunt oder ummauert wäre, daß ein ansteckender Hauch der Mode zu ihm nicht hinein könnte. Selbst der Gregorianische Choral, seit dem Trienter Konzil vermeintlich mode-immun, hat in mehr als einer Diöcese die stilistische Unverletzlichkeit und Integrität seiner Reform eingebüßt. Und es hieße schlecht die Grundgeschichte des Volksliedes kennen, wenn wir an seine Unabhängigkeit von der Mode glaubten, und überdies noch vergäßen, daß auch in der Kunst Mode gemeinhin nicht verächtlich zu beurteilen ist.
Wie weit und eng bei der Erforschung und Erkenntnis des Modewechsels der Historiker und der Ästhetiker das Streben nach Fortschritt und Vervollkommnung nachweisen können, habe ich andernorts dargelegt und habe gezeigt, in welche Sackgasse man gerät, so oft man den Wert eines Kunstwerks lediglich nach dessen Gegenwartsdienst bemißt. Und zum Widerspiel: Die Gegenwart muß sich bedienbar machen und halten; sie muß sich in den Stand setzen, ihren lebenden Meistern und Führern wohlgemut folgen zu können. Sonst steht man wieder vor dem berüchtigten Querschnitt: Bach hat seiner Gegenwart schlecht gedient.

Entgegen allen Launen des Zeitgeistes und allen Schrullen der Schicksalswage, und zum Trotz jeglicher Marotte der Glücksgöttin, haben wir Musiker — wir fahrende Leute voran — für die Beseitigung all jener Schranken zu sorgen, die unsern künstlerischen Freimut in allem Schaffen wie im Verkehr hemmen. Und so gewiß es nicht bloß Einen Weg gibt, der zur Seligkeit führt, so gibt es auch nicht bloß Eine Mode, nicht bloß Ein Stilprinzip, wonach wir uns als Künstler und Kinder Einer Zeit soziologisch zu äußern haben, gewärtig nicht nur zuversichtlicher, sondern auch zuverlässiger Führer. — Damit das Gespenst der Selbstzersetzung unseres Standes verscheucht und unwiderruflich vertrieben werden könne, müssen wir Musiker zu einer Pflichtgemeinschaft zusammentreten, zu einer Dauerinstitution, die in ihrer Selbstverwaltung nicht zuletzt die soziologischen Werte unserer Moden und Bräuche zu ordnen und zu schützen hat.

EINE NEUORGANISIERUNG DER OPERNBETRIEBE

VON

WALTER GRONOSTAY-BERLIN

Praktische Neuerungen bemüht man sich intensiv, in den letzten Jahren im Opernbetrieb einzuführen. Durch Konzentrierung soll gespart werden, durch eine gemeinsame Direktion unproduktive Konkurrenz ausgeschaltet werden. Erreicht wird wenig. Wachsen nicht die Defizite um ein beträchtliches, sind nicht die Aufführungen gleich medioker, liegt nicht noch immer Krisenstimmung in der Luft?

Der Grund ist der: man hat das Prinzip der Vertrustung, wie es im Spezialfall gegeben ist, mißverstanden. Denn nicht vielen Sinn hat es, wenn sich Konkurrenten zwar nominell vereinigen, in der Realität aber im Wesentlichen der alten Geschäftspraxis treu bleiben. Durch ein gemeinsames Firmenschild, durch Austausch von Sängern, Regisseuren, Kapellmeistern ist zu wenig getan, um kommende Katastrophen aufzuhalten.

Tiefer liegt das Übel, und tiefer muß das Messer des Operateurs dringen, um die wuchernden Mißbildungen zu entfernen. Jedes Operntheater in seiner heutigen Konstitution krankt an einem zu großen Repertoir. Um vierzig bis fünfzig Opern durch die Saison zu schleppen, gehören mehr Kräfte, als sie ein Theater allein aufzubringen imstande ist. Sehr viel Personal muß engagiert werden, um die vielen Opern besetzen zu können, kostbare Probenzeit wird vertan, um die laufenden Vorstellungen notdürftig in Ordnung zu halten. Das Resultat ist das typische Repertoiretheater mit den beinahe richtig singenden Sängern, den beinahe richtig begleitenden Kapellmeistern, dem szenischen

Ungefähr; Resultat sind diese niederträchtigen Durchschnittsaufführungen, von denen sich die gebildete Welt längst abgekehrt hat, die keine, aber auch gar keine Rolle mehr im geistigen Leben der Nation spielen, diese Volksküchensuppen für jene Armen im Geist, die nicht genug bekommen können von diesem Gewöll von Attrappen-Komödien und Tragödien, die die Opernhäuser allabendlich von der Bühne ins Publikum hinabspeien.
Bekämpfung des Durchschnittlichen, Züchtung des Außerordentlichen müßte Aufgabe dieser Theater sein, die ja, vom Geld des Volkes erhalten, auch Verpflichtungen gegen die Allgemeinheit haben. Die gegenwärtige Konstitution der Operntheater macht nicht nur besten Kunstwillen, sondern auch eine zweckmäßige Bewirtschaftung der Betriebe unmöglich. Gesetzt den Fall, ein neues Werk findet eine gute Aufnahme, so ist es kaum möglich, diesen Erfolg auszuwerten, denn in dem Wirbel von Vorstellungen kann das erfolgreiche Stück nur sporadisch wieder auftauchen, so daß sich oft kaum die Kosten der Ausstattung amortisieren, während man bei En-suite-Vorstellungen darüber hinaus sogar gute Geschäfte machen könnte. Eine Grundforderung, die sowohl den künstlerischen wie auch den geschäftlichen Absichten eines Theaters entgegenkäme, wäre: *wenig Stücke, viele Aufführungen*!
Wie kann man dieser Forderung unter den heutigen Umständen entsprechen? Indem man die bislang unzweckmäßig angewandte Konzentrierungsidee zweckmäßig anwendete und zwar folgenderweise:
Je zehn einander quantitativ gleiche Theater wie z. B. Berlin, München, Köln, Dresden, Leipzig, Hamburg, Frankfurt, Wiesbaden, Wien, Essen schließen sich zu einem Ring zusammen. Jeder Ring hat eine Zentralverwaltung, bestehend aus einem Generalintendanten, zehn Beisitzern, die von den vereinigten Theatern gestellt werden, drei Regierungsbeauftragten, die die Reichsregierung bzw. das Kultusministerium über Details der Theaterverwaltung zu unterrichten haben. Der Generalintendant ist wählbar, seine Amtszeit beläuft sich auf drei Jahre. Wählbar ist dieser Beamte, um zu verhindern, daß die Intendanten Personalpolitik treiben, anstatt ihre Person in den Dienst der Sache zu stellen. Denn allzuoft erliegen selbst wohlmeinende und ernsthafte Männer — in diese Position gelangt — einer gewissen Machtpsychose, die sie dazu verleitet, unsinnige, allzu persönliche Entscheidungen zu treffen.
Die Zentralverwaltung teilt jährlich jedem der zehn Theater drei Werke zur Einstudierung zu. Die Verteilung berücksichtigt die spezielle Leistungsfähigkeit der einzelnen Theater, so daß eine Oper von vorwiegend modernem Typus andere Stücke zugeteilt bekommt als ein Haus, das vorwiegend Wagner-Dramen oder Bel-canto-Opern zu pflegen imstande ist. Es wird so möglich sein, den bisher recht physiognomielosen Betrieben wieder speziellen Charakter zu geben, aufgeschwemmte Repertoiropern zu scharf profilierten Typen umzuformen. Da nun auch nicht wie früher dreißig Opern, sondern nur drei Opern

im Jahr herausgebracht werden müssen, besteht die begründete Aussicht, daß dem Publikum endlich einmal gute, wohleinstudierte Aufführungen vorgesetzt werden statt der bisher allgemein üblichen verschmierten Durchschnittsvorstellungen. Um nun einen dauernd wechselnden Spielplan möglich zu machen, tauschen die zehn Städte ihre Opernensembles aus. Jedes Ensemble bleibt in jeder Stadt nur einen Monat, so daß das Publikum zwar die Vorzüge des Repertoirtheaters genießen kann, — nämlich das Vielerlei von Sängern und von Stücken — von den Nachteilen aber — den mittelmäßigen Vorstellungen, der Unentrinnbarkeit schlechter Sänger, mit denen man endlose Verträge abgeschlossen hat — verschont bleibt. Einige Schwierigkeiten sind jedoch zu berücksichtigen. Die erste ist die dauernde Beanspruchung des Personals, die zweite ist die Verschiedenheit der technischen Einrichtungen an den einzelnen Bühnen, die dritte ist der Zeit- und Geldverlust, verursacht durch das Reisen der Ensembles von einem Ort zum andern.
Man muß, um der ersten Schwierigkeit zu begegnen, jede Oper mit zwei Besetzungen studieren, die sich einander dauernd abwechseln. Überhaupt taucht an dieser Stelle ein neues Problem auf. Wird nämlich die Zentralisierung der Opernbetriebe konsequent durchgeführt, so muß es möglich sein, eine genaue Kalkulation über die Zahl der beschäftigten und zu beschäftigenden Theatermitglieder aufzustellen. An Hand dieser Kalkulation wird man die Zahl des Nachwuchses regulieren können. Nämlich, da es sich ungefähr berechnen läßt, wann sich neue Vakanzen bieten werden, würde man den Kunstlehranstalten die Anweisung geben, Abwehrmaßnahmen gegen neuen Zustrom zu den entsprechenden Berufen zu treffen. Es wird jedoch auf jeden Fall tunlich sein, eine gewisse Reservearmee zu züchten, damit die Betriebe gegen alle Eventualitäten geschützt bleiben. Diese »Reservisten«, deren Namen auf den Zentralbüros in Listen eingetragen werden, wird man, wenn irgend möglich, in anderen Berufen provisorisch unterbringen, damit sie nicht der Allgemeinheit zur Last fallen. Alle drei Monate werden sie geprüft, damit man über ihre Qualitäten dauernd genau unterrichtet ist. Um nun absolute Garantie für den glatten Ablauf der Vorstellungen zu haben — selbst die zweite Besetzung kann erkranken — wird aus der Reservearmee eine Auswahl von Sängern getroffen, die gleichfalls die Partien zum Studium ausgehändigt bekommen mit der Anweisung, sich für den Fall einer durch Krankheit, Unfall usw. entstehenden Vakanz zum Einspringen bereit zu halten.
Die zweite Schwierigkeit war die Verschiedenheit der technischen Einrichtungen an den einzelnen Theatern. Solange die Einrichtung der verschiedenen Bühnen noch nicht genormt sind, was natürlich von der Regierung konsequent zu verfolgen wäre, müßten die betreffenden Bühnenbildner nach Empfang ihrer Aufträge in die Zentralverwaltung beordert werden, wo genaue Modelle der in Frage kommenden Bühnenhäuser aufbewahrt sind, nebst genauer Angabe der Größenverhältnisse, Leistungsfähigkeit der Maschinen,

der jeweiligen Anzahl von Bühnenarbeitern, usw. Hier wird man sich bemühen, einen Generalnenner für die Verschiedenheit der technischen Einrichtungen zu finden. Berlin hätte z. B. einen Bühnenausschnitt von acht auf zwölf Metern, Wiesbaden nur einen von sieben auf zehn Metern, die Maße der übrigen Theater lägen zwischen den Maßen derjenigen von Berlin und Wiesbaden. In diesem Fall würde man die kleinere Bühne berücksichtigen müssen, denn wohl kann man die Wiesbadener Bilder nach Berlin, nicht aber die Berliner Bilder nach Wiesbaden bringen. Oder angenommen: Köln hätte eine Drehbühne, die übrigen Theater nicht. Hier würde man dem Kölner Bühnenbildner und Regisseur nicht gestatten können, irgendwelche speziellen Drehbühneneffekte anwenden zu dürfen. Denn was für eine Stadt ein Sondervorteil wäre, wäre für die Gesamtheit eine Schädigung. Und nur auf die Gesamtheit kommt es an.

Die dritte der oben genannten Schwierigkeiten war der Zeitverlust durch die Reisen der einzelnen Ensembles. In der Tat, so ganz lückenlos werden die Ensembles sich nicht ablösen können. Angenommen ein Theater beschlösse sein Gastspiel am 30. eines Monats in Frankfurt und sollte es am 1. in München wieder aufnehmen, so wäre es natürlich ganz und gar nicht möglich, daß das gesamte Ensemble in der Nacht abfahren würde, morgens in der fremden Stadt ankäme, am Vormittag probte und am Abend die neue Vorstellung im neuen Hause spielen könnte. Abgesehen davon, daß das eine übermäßige Inanspruchnahme des Personals bedeutete, würden sich auch Schwierigkeiten technischer Natur ergeben. Der Transport der Dekorationen — der nebenbei bemerkt nur auf eigenen Lastautos zu bewerkstelligen wäre — brauchte schon etwas länger Zeit, und außerdem müßte der ersten Bühnenprobe eine gründliche Dekorations- und Beleuchtungsprobe vorausgegangen sein. Darum wäre es wohl am besten, man führte allgemein den Gebrauch ein, die ersten drei Tage des Monats die Opernhäuser zu schließen. In diesen drei Tagen hätten die Ensembles Zeit genug, sich den räumlichen Bedingungen neuer Häuser anzupassen. Nun ließe sich noch der Einwand erheben, daß durch die Reisespesen, die man dem Personal bewilligen müßte, eine erhebliche Mehrbelastung des Etats entstünde. Es erscheint jedoch nicht wahrscheinlich, daß ein reisendes Ensemble durchaus immer ein Defizit haben muß. Bisher hatten das Defizit vor allem die nicht reisenden Staatstheater, die reisenden Stanislawskij-, Granowskij-, Tairow-Bühnen dagegen erhebliche Überschüsse. Schließlich dürfte es nicht unmöglich sein, die Reichsbahn zu einer außerordentlichen Ermäßigung der Fahrpreise, wenn nicht überhaupt zur Bewilligung von Freifahrtscheinen zu veranlassen, zumal es sich um die Reisen staatlicher Institute handelt. Sodann könnte man gewissen Hotels Monopole für die Unterbringung der Ensembles zusichern; der garantierte regelmäßige Gewinn dürfte die einzelnen Unternehmer zu erheblichen Preissenkungen veranlassen.

Kurzum, die Schwierigkeiten, die sich der Zentralisierung der Betriebe entgegenstellten, wären zu überwinden. Die Vorteile überwiegen bei weitem die Nachteile, wie noch einmal folgendes Resümee aufzeigen soll:

Repertoirtheater	*Zentralisierte Theater*
1. Zu viele Stücke, zu wenig Proben.	1. Wenig Stücke, viele Proben.
2. Viel Personal, finanzielle Überbelastung.	2. Wenig Personal, genaue Kalkulation.
3. Physiognomielosigkeit der Betriebe.	3. Schärfste Typisierung der einzelnen Theater.
4. Ratlosigkeit und Verantwortungslosigkeit dem Nachwuchs gegenüber.	4. Durch Kenntnis der Situation genaue Regulierung der Zahl der Neuhinzukommenden.
5. Wechselnder Spielplan, fast immer mäßige Vorstellungen.	5. Wechselnder Spielplan, fast immer gute Vorstellungen.

Der Übergang vom Repertoirtheater zum zentralisierten Theater wäre sehr einfach zu bewerkstelligen. Zuerst wären sämtliche deutschen Opernbühnen in verschiedene Theaterringe aufzuteilen, sodann würden die Zentralverwaltungen eingesetzt, deren erste Aufgabe es wäre, die Premieren der nächsten Spielzeit für jedes Theater festzulegen; die bereits angesetzten Premieren für die noch laufende Spielzeit würden abgesetzt, mit der Vorbereitung für das nächste Jahr sofort begonnen. Die Anzahl des zu brauchenden Personals würde berechnet, die Engagements bzw. das Auflösen noch laufender Verträge danach reguliert; die Hochschulen und Konservatorien informierte man genau über die Anzahl der noch aufzunehmenden Schüler.
Es wäre vielleicht auf diesem Wege möglich, endlich das Chaos der deutschen Opernbetriebe zu ordnen, neue Arbeitsziele zu stecken, Willkür durch Gesetzmäßigkeit zu ersetzen.

KLANGFARBENSCHICKSALE

VON

ALEXANDER JEMNITZ-BUDAPEST

Dank mannigfacher ästhetischer Darlegungen aus letzter Zeit darf es heute bereits als Erkenntnisbesitz weiter Kreise angesehen werden, daß wir uns seit etwa drei Jahrhunderten in einer überwiegend instrumentalen Epoche der Musikgeschichte befinden und innerhalb dieses Zeitabschnitts das allmähliche Vordringen, Sichangleichen und schließliche Überhandnehmen der Instrumentalkultur zum Nachteil der Vokalkultur sich vollziehen sehen. Die Anzeichen einer erstarkenden Gegenströmung, einer Wiederbelebung des vokalen Elements sind symptomatisch wahrnehmbar und können nicht länger unerörtert bleiben: die zuletzt schon offenkundig unterschätzte und in schmückende Nebenrollen verwiesene menschliche Stimme wirkt nun mit dem Reiz der Neuheit auf das vom Instrumentalklang übersättigte Ohr, das

diesen Anreiz freudig wiederentdeckt. Blicken wir schärfer hin, so müssen wir bemerken, daß der Umschwung auch diesmal gerade dort eintritt, wo ein Tiefpunkt erreicht war, — wo das Verhältnis zwischen den instrumentalen und vokalen Elementen der Musik das Bild einer der anfänglichen komplementär entgegengesetzten Kräfteverteilung offenbarte.
Es ist bekannt, daß die später zum Orchester vereinten Streich-, Blas- und Schlaginstrumente zuerst nur außerhalb der als Kirchenkunst alleinherrschenden abendländischen Vokalmusik, zu weltlichen Gebrauchszwecken, für Tanz und Jagd, von Hirten und Kriegern verwendet worden sind und ursprünglich nur als bescheidene Stellvertreter von unbesetzten Singstimmen Eingang in die höhere Musikpflege gefunden haben. Fehlende oder minder wichtige Vokalstimmen wurden sowohl bei größeren Chören wie bei solistischen Madrigalen durch Instrumentalisten ersetzt; letztere aber auch zur Unterstützung der kompositionstechnisch immer schwieriger gestalteten, gesangstechnisch dagegen immer unzulänglicher durchgeführten Einzelstimmen herangezogen. Beides, zahlenmäßig wie technisch abnehmende Leistungskraft, weist auf den Verfall der Kunstübung hin und dürfte wohl mit Kriegsschäden und deren Folgeerscheinungen zu erklären sein. Aus dieser Zuhilfenahme kam jedoch der erste Antrieb zur Umgestaltung des bisherigen Singchores, als Vokalorchesters, zum Instrumentalorchester. Der notgedrungene Versuch trug Folgen von ungeahnter Fülle, denn das vom vorherrschenden Vokalklang nicht minder als heute abgespannte Gehör wurde von den ihm weniger vertrauten Instrumentalklangfarben ebenfalls erfrischt und begehrte entzückt deren bald weitergesteigerte Inanspruchnahme. Die Geringschätzung, die in der ersatzmäßigen, als Notbehelf betrachteten Anwendung von künstlerischen Ausdrucksmitteln zweifellos enthalten ist, erfuhr somit auch hier schon eine ebenso gründliche wie lehrreiche Überraschung, indem der untergeordnete Ersatz dem regierenden Ersetzten dessen Alleinstellung alsbald streitig machte.
Das vollkommene Gleichgewicht zwischen den andrängenden instrumentalen und abgedrängten vokalen Elementen war bei Bach und Mozart erreicht. Aber schon mit Beethoven gerät dieses sorgsam ausbalancierte Verhältnis ins Wanken; ihm folgt eine lückenlose Reihe von großen Tondichtern, deren Schaffen wesentlich auf instrumentalem Gebiet liegt und gewissermaßen ein Widerspiel zu den ausschließlichen Vokalkomponisten der vorherigen, in sich abgeschlossenen Epoche liefert. Selbst die Liedmelodie von Schubert entsteht oft nur als sekundäre Verbindungslinie zwischen den aus der primären Begleitung bezogenen, harmonieeigenen Spitzennoten. Ein genialer Klangsinn ließ jedoch Schubert das richtige Ebenmaß der Komponenten zumindest äußerlich noch aufrechterhalten. Nach Wagners bereits offenkundig aus dem Orchesterklang geformten Musikdramen gestaltet sich der Vorgang immer klarer aus und ist natürlicherweise wiederum gerade an den Vokalwerken, einesteils an

der Sinfonieoper, andernteils am Rezitativlied am deutlichsten zu beobachten. Schuberts noch verschleierter Melodienkonstruktion reißt Hugo Wolf die letzte Hülle ab: ein geflügeltes Scherzwort über »Lieder für Klavier mit Begleitung der Singstimme« flattert auf und gewinnt an innerster Berechtigung. Die über eine vorher erfundene, breitspurig und selbstherrlich durchgeführte Begleitmusik nachträglich hingestreute, dürftige Singstimme dient lediglich dazu, durch einprägsamen Vortrag des Textes den Stimmungsgehalt des Tonstücks erläuternd darzulegen: sie wird zur gesungenen Inhaltsangabe, zum Programm, das Berlioz und Liszt der Einfachheit halber ihren Zuhörern lieber gleich gedruckt zu lesen geben . . . Der Tiefpunkt wird mit Debussy erreicht, der die absolute, das heißt ihrer sprachlichen Eigenschaften beraubte, entvokalisierte Singstimme in das Orchester hinabzieht und vollends instrumentalisieren will. Die Spirale ist zur Hälfte durchlaufen und wir sehen uns genau am Gegenpol der vorhin geschilderten Situation: das allmächtig gewordene Instrument, das einst die Singstimme ersetzend ablöste, wird nun von der zur Dienerin des Instrumentalklanges hinabgesunkenen Singstimme ersetzend abgelöst. Wie das Instrument jedoch einst durch unverbrauchte Frische siegreich sich bewährt und einen gänzlichen Umschwung herbeigeführt hat, so behauptete sich die Singstimme gerade auf dem ihr zugewiesenen tiefsten Platz; ihren neuen Hochstieg tritt sie als solch ein bloßer Orchesterbestandteil der Neufranzosen und Neurussen an, bezaubert jäh infolge der Gegensätzlichkeit ihrer ausgeruhten und in nächster Nachbarschaft nun doppelt wirksamen Eigenschaften. Hiermit aber zeigt sie eine neue Krise des Klangsinns an.

Das Menschliche, Organische der Singstimme ist es allerdings, was sich jetzt gegenüber dem Instrumentalen wieder durchsetzt; die Sachlage dürfte jedoch trotz augenblicklich notwendig gegebenen Zurückweichens des Mechanischen wohl anders zu formulieren sein, als wie sie heutzutage fraglos zu Ungunsten des instrumentalen Prinzips sich darstellen soll. So kann der den Instrumenten vorgeworfene Mangel an Geschlechtscharakter kaum in solch ausschließlichem Sinne nachgewiesen werden, als wie dies nun gerne und mit absprechender Tendenz unternommen wird. Der hohe und tiefe Charakter der männiglichen Instrumentenarten enthält einen sublimierten Grad von Geschlechtlichkeit, eine gleichsam idealisierte, aber nichtsdestoweniger deutliche sexuale Note, die seit jeher empfunden und als wirksam erkannt worden ist. Man sprach und spricht nicht zufällig vom sonoren »Tenor«-Register eines Cellos oder Horns und vom weichen »Sopran«-Klang einer Flöte oder Geige: die ehrwürdig alte Begriffsverbindung beweist, daß ihre Voraussetzungen bestehen, daß die Tuba nicht aus Laune »Baß«-Tuba genannt wird und daß die Viola mit vollem Anrecht als »Alt«-Instrument gilt. Die Bezugnahme ist deutlich vorhanden und wird von dem psychologischen Umstand genährt, wonach die Musikinstrumente durchwegs auf irgendein menschliches Klangregister hinweisen, ja den Geschlechtscharakter auf ihre Art, also in dessen partiellen Eigentümlich-

keiten, klanglichen Teilerscheinungen zu verallgemeinern und innerhalb dieser vergeistigten Zone zum Tonsymbol zu steigern vermögen. Die Mannigfaltigkeit, mit der dies erfolgt, mit der ein Wagner die Oboe seiner Lohengrin-Partitur zur sinnlich-zarten Jungmädchenstimme aufhellt, und ein Mahler seine Oboe im Lied von der Erde zum satten Tonfall des reifen Weibes abdunkelt, diese unerschöpfliche Umdeutbarkeit wird eben zum wunderbaren Vorzug für den phantasievollen Künstler. Sie ist aber auch geeignet, die jüngst aufgekommene Meinung zu widerlegen, der gemäß zwei Menschenstimmen infolge ihrer individuellen Färbung unter allen Umständen Polyphonie erzeugen, zwei Instrumente hingegen ebenso schicksalhaft in unabwendbarer Homophonie miteinander verschmelzen. Von ihren unabsehbaren Verwendungsmöglichkeiten ganz abgesehen, gibt es unter den ungezählten Geigen wohl ebenso selten zwei vollendet gleichklingende Exemplare, wie unter den menschlichen Organen; die Verschmelzungsfähigkeit oder -unfähigkeit ist in beiden Sphären wahrscheinlich durchaus analog. Zwei Ausführende heben sich im Einklang hier wie dort kontrastvoll voneinander ab und verschmelzen beim Hinzutreten mehrerer zu einer immer homogener ausgeglichenen Einheit.

Nicht seine an sich keineswegs eindeutig mechanische Natur ist es, was das instrumentale Prinzip seinerzeit über das vokale siegen, heute dagegen verlieren läßt: nur einige ganz bestimmte Instrumente erleiden ihren Niedergang — zugleich mit jener Gattung der Romantik, deren repräsentative Klangfarbenspender sie waren.

Viele werden es unbewußt empfunden, andere wiederum ganz bewußt erkannt haben, daß unser Verhältnis gewissen Instrumentenarten gegenüber in jüngster Zeit sich wesentlich verändert hat, diese Wandlung jedoch durchaus verschiedene Stärkegrade durchläuft. So ist für uns das »komische« Fagott mit der Zeit immer »komischer« geworden, wobei die ursprünglich freiwillige Komik allerdings einer bedenklich unfreiwilligen weichen mußte. Der Fagottklang berührt uns heutzutage irgendwie veraltet, nicht mehr zur Gegenwart gehörig. Diese Entfremdung ist durch den beispiellos raschen Siegeszug einer jugendfrischen Instrumentenfamilie vollends besiegelt worden. Das welke, abgediente Fagott verläßt den Weltschauplatz, den die farbenfreudigen, kräftigen Typen des Saxophons von der anderen Seite erstürmen. Ähnlich, wenn auch nicht so heftig, rücken die höheren Typen dieses internationalen Lieblings der Oboe und Klarinette an den Leib. Aber auch Flöte und Horn haben bei der vom Jazzorchester begangenen großen Musterung wenig Gnade gefunden. Obwohl dieser Umstand noch keineswegs als ein sicheres Kriterium betrachtet werden darf, weil die Jazzgruppe bei weitem nicht jenem ideal gemischten Zukunftsorchester entspricht, für das es gern genommen sein möchte, so gibt all dies doch zu denken Anlaß. Wir sehen, daß gerade das »bukolischeste« aller Instrumente, das Fagott, am bedrohlichsten vom Vorhang der Vergangenheit erfaßt wird, und alle übrigen landschaftlichen, gewisse eindeutige Naturklänge nach-

ahmenden Hirteninstrumente diesem Schicksal nur dann zu entgehen vermögen, wenn sie sich von äußerlichen Exotismen befreien und zu Städtern geworden, ihre Bauerntracht ablegen; wenn sie — wie unsere Streichinstrumente — die Existenzfrage jedes künstlerischen Ausdrucksmittels im positiven Sinne lösen und den vom Engen ins Weite führenden, für eine zukunftsvolle Entfaltung unvermeidlichen Kulturweg vom örtlich Bedingten zum allgemein Menschlichen beschreiten; wenn sie sich aus einer nicht nur handwerklich primitiven Schalmei zur vieldeutigen Klarinette weiterentwickeln oder durch anderweitige Vervollkommnung nicht allein ihrer Technik, sondern auch ihrer Klangbeschaffenheit eine höher gelegene und unverbindlichere Ausdrucksskala sichern, wie dies das Horn, die Trompete, Posaune, Oboe und Pauke mit Erfolg unternommen haben.

Das Barockorchester Bachs und Händels bestand in seinem hauptsächlich aus Flöten, Oboen, Fagotten und Hörnern gestalteten Bläserkörper aus lauter Hirten- und Jägerinstrumenten. Erstere erzählten von der Unendlichkeit der Ebene oder von der Einsamkeit der Halde, ahmten dabei das Meckern der Ziegen und das Blöken der Schafe nach und dienten wohl ursprünglich auch dazu, die Herde anzulocken und beisammen zu halten; letztere übten auf das Edelwild eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus und entsprachen somit gleichfalls einer ins Alltagsleben eingeordneten Zweckmäßigkeit . . . Wald und Wiese bilden jedoch die eigentliche Wiege der Romantik. Von dort kommt sie her und der Duft des Waldes und der Wiesen haftet ihr an. Mit diesen Blasinstrumenten zog die Romantik in das Orchester und im weiteren Sinn das die Außenwelt schildernde, naturverbunden realistische Klangmaterial in die Kunstmusik ein. Führt die Polarität von vokaler und instrumentaler Musik am Ende auf den tiefsten poetischen Gegensatz zwischen Mensch und Außenwelt zurück? . . . Diese Deutung wäre vielleicht erschöpfender und deshalb auch befriedigender als manche heutzutage modisch kursierende Formel. Sie wird von dem sicherlich merkwürdigen Sachverhalt unterstützt, daß jetzt, da wir uns wieder der Vokalität zuneigen, gerade diejenigen Instrumente in den Vordergrund treten und an Beliebtheit gewinnen, die den menschlichen Tonfall nachahmen und ihre Farbenzusammensetzung dem des menschlichen Organs irgendwie annähern. Die zur Vokalisation befähigten Instrumente — wie das Saxophon, die Trompete und Posaune — dürften als Schulbeispiel für diesen Umstellungsprozeß dienen, während die Flöte nebst den Streichinstrumenten, die vom Wechsel des Hörbedürfnisses noch fast unberührt bleiben, auch auf solch negative Art für die These zeugen kann.

Mit dem Niedergang einer überlebten, weil in ihren Nährwurzeln abgestorbenen Romantik und infolge unserer fortschreitenden Loslösung von einem abgenützten, seines wahren Belangs verlustigen Vorstellungskreises, entschwinden auch die ihn vermittelnden Ausdruckswerkzeuge. Die Kulturvölker Europas haben längst aufgehört, Hirten- und Jagdstämme im patri-

archalischen Sinn dieser eine Entwicklungsstufe umgrenzenden Bezeichnung zu sein. Längst sind die lebendigen Quellen einer Romantik versiegt, die uns, späten Abkommen, anstatt eines die Alltäglichkeit potenzierenden Weltbilds nur ein beziehungsloses, blasses Scheinweltbild vorzuspiegeln vermag. Romantik ist leidenschaftlich phantastische Übersteigerung der Wirklichkeit und kein daseinsscheuer Fluchtversuch; sie braucht einen festen Boden, um sich hoch emporschwingen zu können. Das hier Ausgeführte sei also keineswegs als eine der landläufigen Mode entsprungene und schon zum Überdruß nachgeplapperte Absage an den romantischen Trieb gedeutet und mißverstanden: dieser wirkt und wird sich auswirken, so lange es Kunstbetätigung gibt, zumal er eine charakteristische Rasseneigentümlichkeit ist und unausrottbar tief das Gemüt vieler Völker durchdringt. Nur unsere Lebensführung hat sich — freilich grundaus — gewandelt. Unser nur allzu rückständiges Verhältnis zur Natur ist infolge aufrüttelnder kollektiver Erlebnisse aus seinem verkalkten Zustand in Gesundung versprechende Bewegung geraten; wir suchen das Versäumte nachzuholen, uns auf neuer Grundlage einzurichten und die Anpassung in neu organisierten Formen auszudrücken. Wir kehren erlöst zu dieser in ohnmächtiger Wut jetzt täglich einigemal zu Tode verurteilten, als Erbfeind der Kunst ausgeschrienen Natur zurück, sobald uns ein neuerbauter, fester Pfad zu ihr dies gestatten wird. Klärung unseres neuen, zeitgemäßen Verhältnisses zur Natur: das ist es, wonach wir sehnsuchtsvoll streben . . . Und die Flöte, die eine entstofflichte, reine Naturstimmung widerhallt, sagt uns heute gerade deshalb mehr als ein Fagott, das die Erinnerung an seinen einstigen Zweckgebrauch nicht gänzlich tilgen konnte. Ein Hirteninstrument mag und darf noch berechtigt auf dem Balkan weiter gedeihen, wo der Hirt nicht zur verborgenen Kuriosität für Sommerausflügler geworden ist, sondern im Weichbild der Gesellschaft verblieben, seine Selbstverständlichkeit bewahrt hat; es vermag jedoch nichts auszusagen, wo die Voraussetzungen seiner Wirksamkeit erloschen sind. Die Jagdmusik entsprach einer Kulturepoche, wo die Musik Privateigentum der jagdlustigen Aristokratie war, die mit Fanfaren und Signalen wohlvertraut, lebendige Impulse durch solche erhielt; sie bleibt aber stumm und tot für unsere demokratisierte große Gemeinschaft, vor der sie jeglichen Symbolwert eingebüßt hat. Das sich wandelnde Leben ist es, was die immer aus der Tatsachenwelt bezogenen Instrumente ein- und ausschaltet: sie kommen und gehen mit den Voraussetzungen, denen sie entsprachen.

DIE HEILKRAFT DER MUSIK

EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE DER MUSIK

VON

HANS-JOACHIM FLECHTNER-STETTIN

Wenn diese Arbeit, wie der Titel andeutet, eine Beziehung zwischen der Medizin und der Musik herzustellen versucht, so wird dieses Unternehmen sicherlich nicht unwidersprochen bleiben. Wir betonen daher ausdrücklich, daß es sich hier weniger um eine musikästhetische, als um eine musikpsychologische Untersuchung handelt und daß in keiner Weise die Absicht besteht, den ästhetischen Gehalt der musikalischen Kunst in irgendeiner Form ins Teleologische umzubiegen. Andererseits können wir uns bei unserer Arbeit auf eine historische Erscheinung stützen, nämlich die Verleihung der medizinischen Doktorwürde honoris causa an Max Reger. Die Begründung dieser Verleihung, die uns hier wegen ihrer etwas vagen Form nicht weiter interessieren kann, traf in ihrem Kern das Grundproblem, das auch wir uns hier stellen.

Jeder Kunstgenuß übt auf den Genießenden bestimmte Wirkungen aus. An erster Stelle stehen natürlich im allgemeinen die vom Schöpfer des Werkes beabsichtigten ästhetischen Wirkungen, die aus dem Kunstwerk als Kunstwerk entstehen. Diese ästhetischen Momente am Kunstwerk stehen auch beim Zuhörer (in unserem speziellen Fall) im starken Lichte der Aufmerksamkeit, auf sie richten sich die Akte der Wahrnehmung, ihrem Verständnis und ihrem Genuß sind wir »zugewandt«. Neben diesen Hauptmomenten aber stehen noch andere Momente, die häufig auch vom ästhetischen Standpunkt aus Hauptmomente sind, in ihrer Wirkung aber auf den Hörer noch Nebenwirkungen zeigen, die in keiner Weise bei der ästhetischen Konzeption des Werkes in Rechnung gezogen worden sind. Ich meine hier vor allem den Stimmungsgehalt des Werkes. Wir kommen später, bei der Einzeluntersuchung dieser Wirkungen, näher darauf zurück. Was gemeint ist, wird auch hier verständlich werden, wenn wir, um nur ein Beispiel zu nennen, die c-moll-Sinfonie von Beethoven und den »Tristan« einander gegenüberstellen. Dieser Stimmungsgehalt ist natürlich eines der ästhetischen Hauptmomente, denn gerade unser Beispiel zeigt, daß er der gestaltende Grundfaktor des Werkes ist. Aber wie gesagt, neben diesen Wirkungen liegen noch andere, die nicht ästhetisch sind. Jeder, der mehrmals hintereinander z. B. den »Tristan« gehört hat, wird diese Wirkungen an sich selbst gespürt haben. Der wirksamste Akt, der zweite, ist in diesem Sinne von einer geradezu gefährlichen Wirkung. (Ich habe als Beispiel absichtlich ein Werk von dem Riesenformat des »Tristan« genommen, um zu zeigen, daß »schädliche« Nebenwirkungen in keiner Weise abhängen von der ästhetischen Bedeutung eines Werkes!) Im Gegensatz dazu wird

mancher Hörer schon die »stärkende« Wirkung der »Fünften« an sich gespürt haben, wird vielleicht mancher auch aus dem »positiven« Charakter dieser Sinfonie Anregungen für die eigene Lebensgestaltung gewonnen haben.
Ist dies verständlich, so wird man jetzt auch klar den Kern unseres Problems sehen. Wir betonen noch einmal: Es wird nicht beabsichtigt, die Autonomie des Ästhetischen anzugreifen, wir wollen hier nicht die Kunst teleologisieren. Wir wollen nur an Hand der Nebenwirkungen der Kunst ihre außerästhetische Bedeutung im Kulturleben aufweisen und damit eine Anregung zu Ausnutzung dieser Erkenntnis in der Praxis geben.
Worin liegen nun die psychologischen Grundlagen für die Nebenwirkungen? Es könnte doch auf den ersten Blick scheinen, als wären diese Nebenwirkungen auch wirklich von nur nebensächlicher Bedeutung. Mit dem gleichen Recht, mit dem sich z. B. der Film heftigst gegen eine demoralisierende Wirkung verwahrt, da »noch niemand nach Ansehen eines Kriminalfilms einen Einbruch gemacht habe, dessen Ursache in der Wirkung dieses Filmes liege«, wird sich auch die Musik gegen die Bedeutung ihrer Nebenwirkungen, die wir ihr zuschreiben, wehren wollen. »Noch niemand ist am ›Tristan‹ schwermütig geworden und hat Selbstmord gemacht«, könnte man vielleicht sagen. Das ist an sich schon richtig, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß es Zeiten gegeben hat, in denen diese Nebenwirkungen der Kunst deutlicher wurden, als es heute auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint. Ich erinnere nur an die Aufnahme von »Werthers Leiden« in Deutschland. Der Einwand, der sich also gegen die Bedeutung der Nebenwirkungen richtet, ist nicht stichhaltig, wenigstens nicht im vollen Umfange.
Der psychologische Grund für jede Nebenwirkung liegt nun in folgendem: Wie wir bereits oben erwähnten, ist während des Kunstgenusses die Aufmerksamkeit rein auf das ästhetische Moment eingestellt. Durch diese völlige Absorption der Aufmerksamkeit und damit des bewußten Willens durch das Ästhetische liegt aber das Bewußtsein jeder anderen Einwirkung gleichsam offen. Wir alle kennen die übermäßig störende Wirkung irgendwelcher plötzlicher Geräusche, dieses »Zusammenfahren« wie bei einem tiefen Schreck, wenn nicht zur Musik gehörige Laute störend eingreifen. Das ganze Bewußtsein befindet sich während des Kunstgenusses in einem Zustande höchster Sensibilität, die Persönlichkeit, die Aufmerksamkeit, der Wille sind ausgeschaltet bzw. einseitig gerichtet, jede unerwartete Einwirkung wird daher viel tiefer und nachhaltiger aufgenommen, als es unter normalen Umständen der Fall ist. Wir befinden uns eben, um einen Vergleich zu gebrauchen, in einem quasi hypnotischen Zustand und sind jeder Suggestion rettungslos ausgeliefert. Wir werden jetzt verstehen, welche nachhaltigen Wirkungen die Nebenmomente am Kunstwerk hervorzurufen fähig sind. Wie jede Suggestion eine Dauerwirkung hervorruft — sie ist die psychische Parallele zur phy-

sischen Mneme — so sind auch die Wirkungen der Nebenmomente häufig von großer Dauer. Die Einwirkungen gelangen in unser Unterbewußtsein, wo sie durch zahlenmäßige und zeitliche Verstärkung allmählich zu einer charakterbildenden Macht anwachsen, über deren Ursprung wir uns in den meisten Fällen nicht klar sind.
Welcher Art sind nun diese Wirkungen? Wir erwähnten bereits eine Gruppe, den Stimmungsgehalt des Werkes. Daneben aber gibt es noch zahlreiche andere, die allerdings in vielen Fällen nicht für alle Menschen von gleicher Bedeutung sind. So ist z. B. die Nebenwirkung des Tremolos der tiefen Streicher, erwähnt seien als Beispiel der berühmte »Wälse-Ruf« aus der Walküre, das Tremolo der Bässe aus der Pastoral-Sinfonie, auf viele Hörer übermäßig stark. Eine Wirkung, die allerdings fast ganz auf physiologischen Momenten beruht, die basiert auf der Stärke der »Vibrationsempfindungen«. Überhaupt sind die Nebenwirkungen der Instrumentation von großer Bedeutung. Auch hier liegen ästhetische Momente zugrunde, aber der hohe Solo-Flöteneinsatz im letzten Satz der c-moll-Sinfonie von Brahms z. B. ist ein Beispiel von stärkster Nebenwirkung, die wieder aus der rein physiologischen Wirkung des Flötenklanges resultiert. Es wird in den meisten Fällen allerdings nicht leicht sein, ästhetische und Nebenwirkungen klar zu scheiden. Betont muß nur werden: Selbstverständlich ist die Instrumentation ein rein ästhetisches Moment, in ihrer Wirkung auch vorwiegend ästhetisch. Die Nebenwirkung im vollen Sinne des Wortes, erstens also als neben der Hauptsache liegend, zweitens aber lediglich als Wirkung, steht hier zur Untersuchung. Klar wird der gemeinte Unterschied, wenn wir uns beim Anhören einer Mozart-Sinfonie beobachten und dann den Vergleich ziehen zu unserem psychischen Zustand während des Hörens eines Werkes von Strauß. Aber neben der ersterwähnten Gruppe sind diese Momente doch alle von geringerer Bedeutung.
Der musikalische Stimmungsgehalt des Werkes ist das eigentliche Objekt unserer Untersuchung. Die ersten Ansätze zur Stellung des Problems machte man, als man versuchte, die einzelnen Tonarten irgendwie zu charakterisieren. Jeder musikalische Mensch spürt die Unterschiede zwischen der Wirkung des c-moll und der des f-moll. Eine Transposition würde das Wesen z. B. des ersten Satzes der »Fünften« völlig verändern. Man hat also versucht, für jede Tonart einen bestimmten Charakter festzustellen, ein Versuch, der natürlich nicht voll befriedigen konnte, da man ästhetische und psychologische Momente vermengte. Wir wollen auch von unserem Standpunkte aus das Problem der Tonartencharakteristik hier nicht wieder aufgreifen, es sollte uns nur als Wegweiser dienen.
Ein erster Überblick über das Gesamtgebiet der Musik zeigt uns eine Einteilung des Stimmungsgehaltes aller Werke in positive und negative Werke, wie wir sie wohl nennen können. Die Bedeutung dieser Unterscheidung machen wir uns am besten an einigen Beispielen klar.

Deutlich positive Kunstwerke der Musik sind z. B.: Alle Beethoven-Sinfonien, vor allem aber die dritte, fünfte, siebente, achte und als das positivste Werk der ganzen Musik vielleicht die neunte. Das Prinzip der Leidensüberwindung, nicht wie bei Wagner der Leidenserlösung, ist für diese positive Musik vorherrschend. Die starke Wirkung (Wirkung ohne Zusatz meint jetzt immer Nebenwirkung!) dieser Werke liegt sogar so fest im Ästhetischen verankert, daß die Trennung kaum noch möglich ist. Denn das Erlebnis dieser Kunst ist ein musikalisches und »dichterisches« zugleich, und im dichterischen Moment, in dem Erfühlen des Überwindens liegt der Kern der Wirkung. Auch als Beispiel wirkt diese Kunst; sie zeigt uns, hier ist einer, der überwunden hat, hier ist ein Vorbild.

Eine zweite Art positiver Musik ist die schlechtweg heitere Musik, wie wir sie vor allem bei Mozart und Schubert finden. Eine dritte Art ist die erhabene, wie sie vor allem in der religiösen Kunst sich findet.

Diesen Beispielen typisch positiver Musik treten die typisch negativen gegenüber. Wir erwähnen hier den »Tristan«, die 6. (h-moll) Sinfonie von Tschaikowskij, auch die »Fantastische Sinfonie« von Berlioz gehört in diese Gruppe. Die Wagnerschen Werke, die auf der Leidenserlösung basieren, wie der »Holländer«, »Tannhäuser«, »Parsifal«, auch »Lohengrin« sind ihrem Grundcharakter nach negativ. Es fehlt ihnen allen das starke aktive Moment der Überwindung, wie wir es bei Beethoven fanden, es fehlt ihnen die ethische Willensstärke. Überhaupt wird es sich leicht nachweisen lassen, daß alle Werke, deren Helden vorwiegend passiv angelegt sind, negativen Charakter haben. In dem Sichtreiben-lassen, in der reinen Erduldung liegen niemals die Momente, die uns menschlich vorwärtsbringen, sie können keine positive Wirkung ausüben. Sie zersetzen eher, die Übertragik des Duldens bringt uns dem Pessimismus nahe, das Düstere, Hoffnungslose, wie es besonders »Holländer« und »Parsifal« zeigen, wirkt niederdrückend. So wird auch für die Erlösung nicht genügend aktivistische Erlebenskraft aufgebracht, da ja auch hier der Held getrieben wird. Selbst die positiven Charaktere der Werke, Senta und Parsifal sind zu sehr Werkzeuge, als daß sie, wie noch der Parsifal z. B. im ersten Akt oder vor allem der Siegfried im »Siegfried« von starker aktivistischer Wirkung sein könnten.

Der »Parsifal« bildet allerdings eine Ausnahme insofern, als er sehr stark und sehr wesentlich mit erhabenen Momenten durchsetzt ist. Dadurch, nicht durch die Leidenserlösung, kommt der positive Zug in das ganze Werk. Aber die Grundwirkung bleibt negativ, drückend. Es kommt beim Zuhörer nicht recht zur Erlösung.

Wir haben bis jetzt die Stimmung der Werke rein inhaltlich betrachtet. Ihren musikalischen Ausdruck findet sie erstens in der Wahl der Tonart, zweitens in der Gestaltung des thematischen Materials. Die Themen der »Pathetischen« von Tschaikowskij z. B., vor allem in den beiden Ecksätzen, sind typische

Beispiele. Unerreicht allerdings in der Stärke ihrer qualvollen, völlig negativen Wirkung das Vorspiel zum dritten Akt des »Tristan« und die »traurige« Weise. Hier wird der Unterschied z. B. zum Trauermarsch aus der »Eroika« deutlich. Jeder, der die beiden Werke in ihrer Wirkung vergleicht, wird das Gemeinte verstehen. Bei aller Trauer fehlt das Zersetzende, Qualvolle, Bohrende der Tristan-Themen.

Es kann hier natürlich keine Vollständigkeit angestrebt werden. Nur Richtlinien sollen gezogen werden. So bildet die Satztechnik z. B. auch einen wesentlichen Faktor psychologischer, suggestiver Wirkungen. Die Polyphonie erzwingt eine stärkere Bindung der Aufmerksamkeit an das Technische, die aktive Mitarbeit des Hörers ist stärker. Die Sensibilität des Hörers ist also nicht so stark, da die aktiven Bewußtseinsmomente mehr angespannt sind. Deshalb finden die Stimmungswirkungen in dieser Grundstruktur des genießenden Bewußtseins mehr Widerstände. Polyphone Werke, wie sie vor allem bei Bach zu finden sind, sind auch abgesehen von dem inhaltlich positiven Moment schon durch ihre Form positiver als homophone gleichen Stimmungsinhaltes.

Dieser Überblick mag uns hier genügen. Erwähnt sei nur noch die praktische Anwendung.

Unsere Zeit neigt allzusehr zu einer pessimistischen Weltbetrachtung. Das Unglück des Krieges, das sowohl die Gesamtheit als auch jeden einzelnen betroffen hat, liegt wie ein schwerer Druck auf allen. Die schweren und oft hoffnungslosen wirtschaftlichen Zustände erhöhen diesen Druck. Wir brauchen heute positive Kunst. Selbstverständlich meinen wir nicht, daß die Auswahl der zu spielenden Werke nach diesem Gesichtspunkt getroffen werden sollte, denn das wäre eine unerhörte Beschränkung der Autonomie der Kunst. Wir meinen nur, daß die »Gemütskranken«, die passiv veranlagten Naturen, sich vorwiegend der positiven Kunst zuwenden sollten. Die Auswahl der Werke ist und bleibt eine Angelegenheit des Konzertveranstalters, der sie nach künstlerischen Gesichtspunkten vornimmt und vornehmen muß. Es hängt nur davon ab, wieweit er seine Stellung als Erzieher zur Kunst, überhaupt als Volkserzieher ernst und wichtig nimmt, ob er den Nebenwirkungen Rechnung zu tragen versucht oder nicht. Jedenfalls sollte man sich heute bemühen, ein Konzert nicht nur mit negativen Werken zu füllen. Aber, da wie gesagt, die Nebenwirkungen zum großen Teil in den ästhetischen verankert sind, besteht wohl keine Gefahr zu solchen Übergriffen.

Es bleibt Angelegenheit des Einzelnen, wie weit er von der Heilkraft der Musik Gebrauch macht oder nicht.

VOM KLANG DER WELT

HANS KAYSERS »ORPHEUS«

VON

BRUNO ADLER-BERLIN

Nie erlöschende Sehnsucht des von der Vielfalt stets bedrohten Geistes: der Kompliziertheit unseres Weltbildes zu entfliehen, indem er das ins Maßlose sich türmende Gebäude unseres Wissens aus seinem *Grundriß* begreift, die Strukturprinzipien der Natur erahnt. Seit dem Einsetzen der kritischen Epoche bleibt dieser Wunsch ein geheimer; denn das analytische Denken, dem wir die ungeheuren Leistungen der Spezialwissenschaften und damit jenes unübersehbare Massiv von Wissensmaterial zu danken haben, das nur mehr in immer enger werdenden Bezirken verwaltet werden kann, muß das Wagnis des Geistes, den Urgrund der Dinge aufzusuchen, aus allen Kräften ablehnen.

Und doch ist wahrhaft Großes und Bleibendes immer nur von dem Einheitswillen geschaffen worden, der die schöpferische Persönlichkeit wie Feuer der Gottheit durchglüht. Man setze gründliche fachliche Durchbildung des Technikers, Wissenschaftlers, Denkers und Künstlers voraus; so ist doch eine bedeutende Erfindung, auch im Technischen, nicht ohne die innere Schau, ohne den schöpferischen Impuls möglich; die Entdeckung eines Naturgesetzes nicht ohne einen fast religiösen Schauer vor dem »unbekannten Gotte«, der seine Weisen in streng gesetzmäßigen Rhythmen spielt — es ist bekannt genug, daß alle großen Naturforscher tief religiöse Menschen waren. (Noch ein *Newton* scheute sich nicht, die Summe seines erfahrungsreichen Lebens in tiefsinnigen Meditationen über die Danielschen Weissagungen und die Johanneische Apokalypse niederzulegen.) Jedes wahrhaft große Kunst- und Ideenwerk bezeugt das Durchpulstsein des schaffenden Geistes vom Einheitsgedanken und bezeugt zugleich, daß die Meister ihr Wirken als eine Mittlerschaft erkannten, als ein Dienen am Unnennbaren.

Wenn heute der Versuch einer Vereinheitlichung des Weltbildes wieder aufgenommen wird, so muß das unter der Voraussetzung geschehen, daß es sich nicht um verwässerte Neuauflagen überlebter Anschauungen handelt, daß jede theosophische Klitterung vermieden, und vor allem: daß der oft entsagungsreichen Einzelarbeit der heutigen Spezialforschung volle Achtung erwiesen wird. Nun ist dem wissenschaftlich Gebildeten allerdings nichts verdächtiger als das Unterfangen, allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten zu statuieren, die die Koinzidenz von Makro- und Mikrokosmos beweisen sollen. Und er hat alle Ursache, zu mißtrauen; denn Dilettantismus und Schwärmerei gingen und gehen gern darauf aus, das »Urgesetz« zu finden, das die Erscheinungen deutet und verbindet, und dieses unzulängliche Streben nach Erkennt-

nis der Einheit hat uns einen solchen Wust von Spekulationen beschert, daß wir gern vergessen, wie sehr die größten Geister zu allen Zeiten demselben Ziel nachgetrachtet haben. Wer also jetzt an diese ewigen Probleme herangeht, muß auf der Basis des heutigen intellektuellen Denkens stehen und von hier aus das geistige Einheitsverlangen befriedigen, welches nun einmal das Schicksal wahren Menschentums zu sein scheint.

Es sei auf die Arbeit eines Mannes hingewiesen, der diesen Aspekt gefunden zu haben glaubt: »›*Orpheus*‹. *Vom Klang der Welt.* Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik«. (G. Kiepenheuer Verlag, Potsdam.) Schon auf den ersten Blick wird die gewohnte Skepsis durch die bestechende buchtechnische Leistung irritiert, als welche sich die vorliegende erste Lieferung präsentiert: ein Band in Großfolio, auf herrlichem Papier prachtvoll gedruckt, mit wundervollen Tafeln und seltsamen Tabellen. Verfasser ist *Hans Kayser*, bekannt als Herausgeber der schönen Reihe »Der Dom«, Bücher der Deutschen Mystik (Insel-Verlag) und trefflicher Editor von Böhme und Paracelsus. Dieser »*Orpheus*« nun verspricht in einem großzügigen Prospekt und einer schönen Einführung nichts weniger als die Grundlegung einer *modernen Harmonik*, mit den Mitteln und im Dienst der Naturwissenschaften, der Künste und der philosophischen und religiösen Axiomatik.

Was ist unter »*Harmonik*« zu verstehen?

Von Pythagoras wird die wunderbare Legende erzählt: Als die Stunde seines Absterbens nahte, habe er einen seiner Schüler gebeten, noch ein letztesmal den Monochord, die Ein-Saite anzuschlagen; denn das Geheimnis der Welt und seine Lösung, die Totalität alles Lebens war für ihn im *Ton* beschlossen, und der Ton Brücke und Sehnsucht vom Irdischen zum Ewigen. Wir wissen aber auch, daß Pythagoras es war, der die Gesetze und Elemente alles Seienden aus der *Zahl* ableitete, der die Welt als Ordnung von Zahl und Klang begriff, als einen Kosmos, bewegt und durchtönt von der Harmonie der Sphären. Solche pythagoreische Anschauung der Welt nennen wir »*harmonikal*«.

Harmonik ist also die Lehre von Proportionsbeziehungen, wie sie sich am unmittelbarsten in der Musik offenbaren, wie sie indessen auch in räumlichen Maßen, in der organischen wie der anorganischen Welt, im Aufbauprinzip pflanzlicher und anderer lebend sich entwickelnder Formen walten. Diese Lehre beruht auf der Annahme gewisser Gesetzmäßigkeiten, die allen Erscheinungen zugrunde liegen und zahlenmäßig bestimmbar sind. So wird die Harmonik zu einer Beziehungslehre, in welcher die Zahl, symbolisch verkleidet oder sichtbar, eine wesentliche Rolle spielt. Die Zahl wird zum Angelpunkt aller Verknüpfungen des Materiellen und des Seelischen. Von allen solchen Verknüpfungen ist es aber merkwürdigerweise eine einzige, die dem heutigen wissenschaftlich-kritischen Geist möglich erscheint und genügt: sie ergibt sich, wenn die Zahl aus ihrem nur abstrakten Sinn — Zahl an sich — und aus ihrer nur konkreten Bedeutung — Zahl als Raum- und Zeitmaß — in das

Medium des *Tones* heraufgehoben wird. Der Ton ist das einzige durch die Zahl exakt bestimmbare Empfindungselement. Die Zahl benennt ihn und durch ihn wird die Zahl erlebbar. Nicht, daß sich der Ton etwa nur durch dieses Medium allein erleben ließe — Musik, sagt Leibnitz, ist eine geheime Rechnung der Seele — aber, und darauf kommt es an: es gibt ein Erleben, welches sich durch die Zahl eindeutig bestimmen läßt und, noch wichtiger: es gibt eine Zahl, die sich eindeutig *erleben* läßt.

Die Harmonik, eine großartige, aufs Totale gerichtete Weltansicht und eine Lehre, um deren Erneuerung Denker und Künstler aufs ernsteste bemüht sind — mit dem verwaschenen Begriff einer allgemeinen »Harmonie« darf sie durchaus nicht verwechselt werden! — geht aus von einer exakten Entwicklung der Tongesetzlichkeiten, wie sie sich aus den einfachen Ganzzahlreihen mit ihren Reziproken ergeben. Da zwar nicht jede Zahl einen Tonwert, wohl aber jeder Tonwert eine Zahl darstellt, und da jede Ton-Zahl vom Empfinden kontrolliert werden kann, eröffnet sich auf den verschiedensten Gebieten die Möglichkeit harmonikaler Untersuchungen und damit die Möglichkeit einer großzügigen Vereinheitlichung des Weltbildes.

Im Gegensatz zur mathematischen wird die harmonikale Zahl zu einer *Wertungszahl*, und das bedeutet eine überaus interessante Bereicherung unserer Forschungsformen. Die Dinge werden in der Harmonik nicht mehr *gezählt*, sondern unter ständiger ganzmenschlicher Kontrolle eines inneren Schauens und Empfindens *gewertet*. Hier ist der Punkt, an dem sich die Harmonik verselbständigt und als ein völlig Neues heraustritt gegenüber Wissenschaft, Kunst und Philosophie.

Harmonikale Vereinheitlichungen aus der vermeintlichen oder wirklichen Erkenntnis kosmischer Konstruktionsprinzipien hat man freilich schon zu allen Zeiten angestrebt, und Kayser stützt sich mit Fug auf seine Vorgänger. Harmonikal war alles Denken und Anschauen der ältesten Zeiten. Früheste Dokumente des Geistes wie das altchinesische Buch I-Ging, die alte religiöse Symbolik, die wir bisher sehr unzulänglich als »astral« bezeichneten — Ton, Zahl, Stern waren identische Begriffe! — die chinesische und ägyptische Hieroglyphenschrift, das althebräische Buch Sepher Jezirah, aber auch das antike Weltbild, Gnostiker und Neuplatoniker, schließlich die gewaltigen Systeme der Scholastiker und das Denken der Renaissance erschließen sich ganz nur dem harmonikalen Wissen um Welt und Leben.

Johannes Keplers ungeheure Leistung geht aus dieser Erkenntnis hervor — »Gott ist die reine Geometrie selbst« — man weiß, daß die großen Baudenkmäler vergangener Zeiten und Kulturen, die Pyramiden Ägyptens, die griechischen Tempel, die gotischen Dome auf Zahlsymbolen und Zahlverhältnissen beruhen, welche Tongesetzen entsprechen, und ähnlich dürfte es sich bei den Bauten der Urvölker Indiens, Perus, Yukatans verhalten. Der große, totgeschwiegene Geschichtschreiber der »Harmonikalen Symbolik des Alter-

tums«, *Albert v. Thimus*, hat bewiesen, daß der Historiker, der die Geschichte vom harmonikalen Standpunkt aus zu erforschen bemüht ist, die tiefsten Aufschlüsse über den Sinn der religiösen Symbole und der noch mysteriösen Denksysteme früherer Zeiten zu schaffen vermag.

Hans Kayser geht jedoch über seine Vorgänger und gleichstrebenden Zeitgenossen weit hinaus. Mit den geschulten Kräften des modernen Wissenschaftlers und vor allem mit dem Wissen und der Feinfühligkeit des Musikers stellt er die Formel von der Identität der Beziehung Ton — Zahl auf, um mit einer Untersuchung des musikalischen Spezialfalls der Harmonik die Fundamente zu errichten, auf denen die Werkleute der anderen Disziplinen die hier gefundenen Gesetze überprüfen und verwerten sollen. Denn letztes Ziel der allgemeinen Harmonik ist es, allen Gebieten menschlichen Erkennens und Schaffens durch Aufdeckung des einheitlichen Nenners, als welcher die »harmonikale Zahl« zu gelten hat, die ewige Quelle zu erschließen.

In der Tat geschieht es, daß sich die unter harmonikalem Aspekt gewonnene Sinngebung von Zahl und Ton mit einem inneren Leben erfüllt, das aller begrifflichen Abstraktion spottet. Mathematische Formeln werden zu musikalischen Formen, und ein Gesetz wie das der Teiltonreihen begegnet uns wieder als die harmonikale Struktur aller Materie. Zur harmonikalen Konstitution von Pflanze, Tier und Mensch gesellt sich im Reich der Seele und des Geistes eine Symbolik harmonikaler Strukturen, und schließlich formt sich aus diesen Fragmenten das Bild eines neuen Verhältnisses des Menschen zum Dasein. Das Ich und die Persönlichkeit im heute gebräuchlichen Sinn versinken, und der Mensch ist wieder das Maß aller Dinge, freilich der Mensch als Ganzes, »erfüllt vom Wunder des Klanges, dem er sein Wesen insgesamt, also nicht nur sein Ich einordnet«.

Es ist kein Philosophieren in abstrakten Regionen, was Kayser in seinen harmonikalen Untersuchungen betreibt. Ihm handelt es sich einzig um jenen Nachweis des »Tons«, d. h. der Grundgesetzlichkeit, der Ordnung. Wirklich scheinen sich vom harmonikalen Standpunkt aus interessante und überraschende Perspektiven auf manche Gebiete der Einzelwissenschaften zu eröffnen. Soviel sich sehen läßt, gewinnt z. B. die *Kristallographie* neue Handhaben für ein einfacheres Ordnungsschema der Kristallformen. Exakter und tiefgehender als das bekannte Werk von Professor Goldschmidt (Heidelberg) erbringt Kayser den Beweis dafür, daß Kristallformen *Klangformen* sind. Die *Mathematik* eröffnet dem Harmoniker ein überreiches Untersuchungsfeld. Die Teiltonreihen sind logarithmische Reihen; das Wesen des Logarithmus erscheint hier in einem ganz neuen Lichte. Zumal die *Geometrie* ist erfüllt von harmonikalen Problemen. Es gibt Akkordparabeln und diatonische Kreise! Eine Analyse der Methode Keplers, die ihn zur Entdeckung seines dritten Gesetzes kommen ließ, macht es mehr als wahrscheinlich, daß die Wiederaufnahme dieser Methode auch für die heutige *Astronomie* von Bedeutung

werden kann. Die »Harmonie der Sphären« ist da, wenn auch nicht für unser Ohr, so doch innerhalb der Tonverhältnisse, in denen sich die Bahnen der Gestirne bewegen. Der modernen *Atomtheorie*, diesem Forschungsbezirk unerhörter Überraschungen, glaubt Kayser eine vereinfachende Wirkung von der Harmonik versprechen zu können. Wie die *Physik* keine kontinuierliche, sondern nur eine in Quanten gestaltete Materie kennt, so werden auch die Töne als Quanten erfaßt. Es zeigt sich dabei, daß ein Gesetz von so ausgesprochener Eigenart wie das der Teiltonreihen, falls es nur richtig entwickelt wird, nicht auf den engen Bereich der physikalischen Akustik beschränkt bleiben kann. Ja, es wird im »Orpheus« zum erstenmal deutlich ausgesprochen, daß das »*Gesetz der ganzen Zahlen*«, welches in allen Wissenschaften eine so bedeutende und bisher nie erklärte Rolle spielte, ein *harmonikales* Grundgesetz ist und erst durch die Einordnung in die Harmonik seinen wahren Sinn erhält. Die heute in einem industriellen Konzern sehr verschwiegen unternommenen und wahrscheinlich folgenschweren Versuche, mittels Tonschwingungen auf die Materie einzuwirken, dürften durch die von Kayser erstmalig unternommene Analyse der Teiltonreihen wesentliche Anregungen erfahren.
Es ist einleuchtend, daß dieser Weg der Forschung zu besonders wichtigen Ergebnissen führen muß, wenn er die Richtung zu den *Künsten* einschlägt. Hier schafft die Harmonik eine eindeutige Ordnungs- und Handwerkslehre, die sich grundsätzlich von jeder Ästhetik unterscheidet; die auf die Urgesetze zurückgeht, auf die Schöpferkraft des Absoluten, welche den Kristall ebenso in Erscheinung ruft wie das Kunstwerk. Insbesondere für die *Musik* ist hier die Möglichkeit einer neuen Harmonielehre gegeben, die den Anschluß an eine überlebte Ästhetik nicht mehr braucht und die ihre objektiven Gesetzlichkeiten nicht aus der Empfindung, sondern aus der exakten Sphäre der Harmonik gewinnt. Auch die *Malerei* könnte hier die Voraussetzungen für die gerade heute von so vielen erstrebte Handwerkslehre finden. Eine Farben- und Formennormierung nach harmonikaler Hierarchie würde den unermüdlichen Versuchen der Synästhetiker endlich die Richtung weisen.
Eine der merkwürdigsten Entdeckungen des Verfassers dürfte die überraschende Entwicklung organischer *Grundformen* (Urpflanze, Urtier) aus typisch harmonikalen Spannungszuständen sein. Hier öffnet sich ein Ausblick in die Sphäre der Meditationen über die letzten Dinge und in eine harmonikale »Symbolik«, die uns die tiefsten Gedanken und erhabensten Spekulationen der großen religiösen Denker erst ganz durchdringbar macht.
Der Verfasser ist sich durchaus darüber klar, daß dieses problematische Gebiet, den heutigen Gebildeten dunkel und verdächtig, in seiner historischen Bedeutung kaum erkannt, in seiner zukünftigen erst recht angezweifelt, zunächst wenig Freunde finden wird. Und er weiß ebenso genau, daß seine Arbeit, die auf den unbefangenen Leser wie die Leistung eines Lebens wirken mag, nur Stückwerk ist, gemessen an der Fülle des Stoffes, den eine allgemeine

Harmonik bewältigen müßte. Nichts könnte die Haltung des Autors besser bezeichnen und nichts solchen fast heroischen Versuch, ein Gebiet wieder zu erschließen, das vielen Generationen fremd geblieben ist, als das tiefe und demütige Wort des Novalis: »Irgendwo anfangen und stillstehen muß man, mit einem Urglauben, Urwillen.«
Kaysers Fragmente rufen nach einem Stab von Geistern, der dem Aufruf folgt, den dieses Werk bedeutet. Zu wünschen wäre nur, daß das Buch bald abgeschlossen, noch mehr, daß eine erschwingliche Ausgabe vorläge, die jedem seine Anschaffung ermöglicht.

SPANISCHE VOLKSMUSIK

VON

EDGAR ISTEL-MADRID
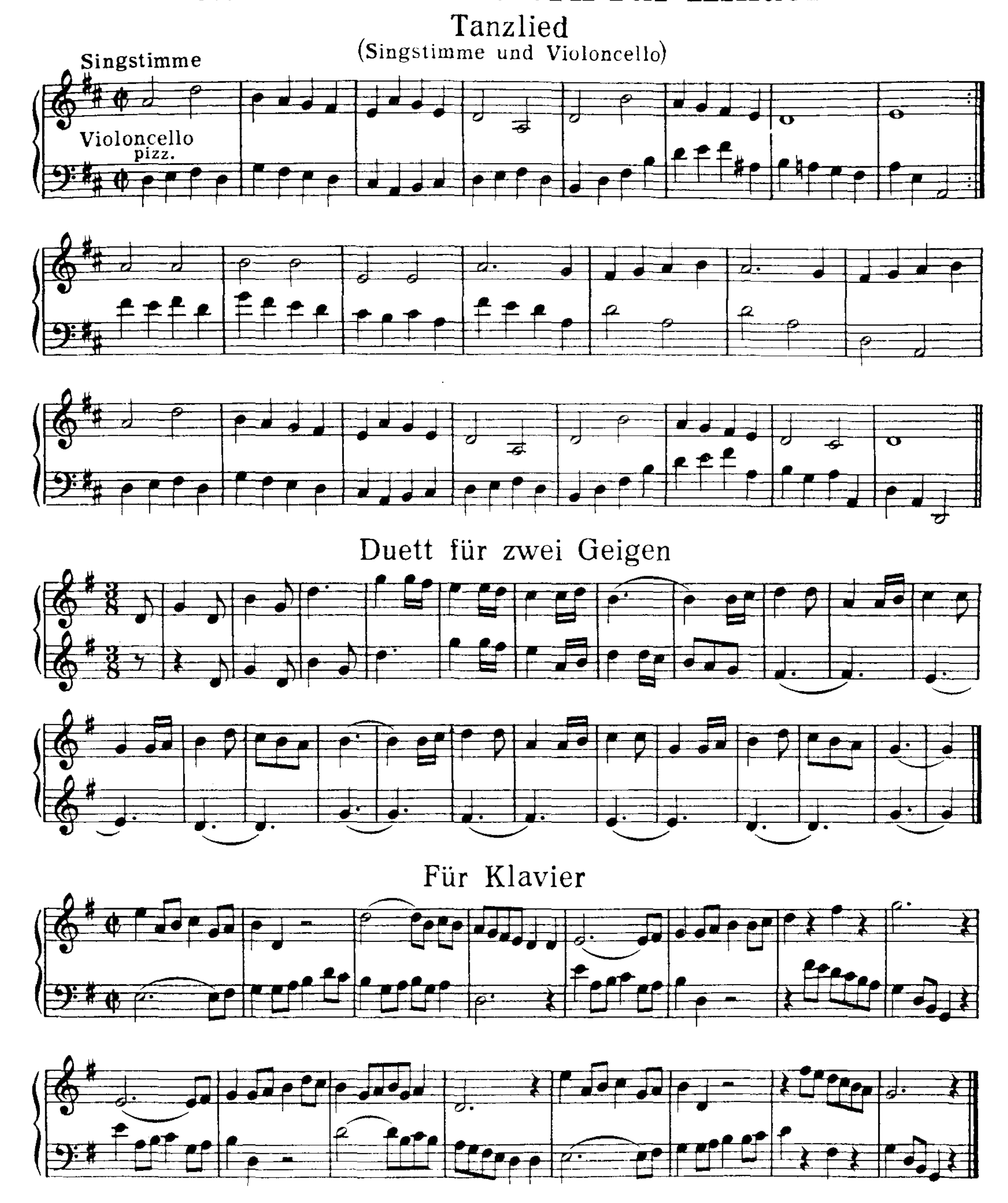
Südlich der Pyrenäen beginnt — Afrika«, hat einmal Téophile Gautier gesagt. Das ist gewiß etwas übertrieben, aber es steckt ein wahrer Kern darin. Sicher ist: sobald man Frankreich verläßt, hört — in gewissem Sinne — Europa auf, und es beginnt etwas ganz Neues, Eigenartiges, nicht mehr Europa und doch noch nicht Afrika, mit einem Wort: Spanien. Vom Strom der europäischen Geschehnisse wenig berührt, hat das Volk der iberischen Halbinsel alte Sitten und Gebräuche, Spuren historischer Ereignisse länger bewahrt als in anderen Ländern. Selbst ferne, zurückliegende Schichten, hervorgerufen durch den Einbruch fremder Völkerstämme, sind hier mit einer Lebendigkeit erhalten, die auch in der Musik oft erstaunlich ist.
Die ältesten Bewohner der Halbinsel sind die Iberer, die man in den heutigen Basken (»Euscaldunac« nennen sie sich selbst) mit ihrer rätselhaften Sprache und ganz eigenartigen Musik wiederzuerkennen glaubt. Um 500 v. Chr. wanderten Kelten ein, aber schon viel früher (um 1100) hatten Phönizier die Städte Cadiz und Malaga gegründet, und daneben gab es an der Ostküste seit etwa 550 zwei griechische Städtegründungen. Alle diese Einwanderungen glaubt man in uralten Tanzmelodien nachweisen zu können, doch scheint hier der Wunsch der Vater des Gedankens zu sein. Auch dürfte es kaum mehr möglich sein, musikalische Spuren der Karthager und Römer, die eine bedeutende Rolle in der Geschichte der Halbinsel spielten, zu finden, und noch weniger Einfluß haben auf diesem Gebiet die halbbarbarischen germanischen Völker (seit 409 n. Chr. Vandalen, Sueven und Westgoten) üben können. Aber im Jahre 713 wurde ganz Spanien, mit Ausnahme Asturiens (dessen Musik denn auch von arabischem Einfluß fast frei blieb), von den Arabern erobert, und diese weltgeschichtliche Tatsache hat sich auch der spanischen Volksmusik tief eingeprägt.

Wenn man von »spanischer Volksmusik« spricht, so muß man sich vor allem darüber klar sein, daß Spanien wohl eine politische, aber keine kulturelle Einheit darstellt. Die scharfen klimatischen Gegensätze, die die Halbinsel in sich birgt, sie haben — neben den historischen Ereignissen — den Charakter der voneinander scharf abweichenden Provinzen so verschieden gestaltet, daß auch die Musik durchaus die Physiognomie ihrer Heimat trägt. Dazu kommt in Andalusien, der musikalisch ergiebigsten Provinz, noch neben dem maurischen ein starker Einschlag von zigeunerischem Element. Diese »natürliche Musik«, wie sie Manuel de Falla, der namhafteste, selbst aus Andalusien stammende spanische Komponist, einmal nannte, sie ist himmelweit unterschieden von jener »echt spanischen« Musik, die man in den Varietés des Auslands und vielfach auch in den spanischen Großstädten zur Belustigung Unkundiger vorführt. Wer diese Musik kennen lernen will, muß das echte Volk, die Landleute, bei ihren Festen und ihrer Arbeit aufsuchen. (Eine Auswahl spanischer Volksgesänge veröffentlichte ich in musikalischer Bearbeitung und deutscher Übersetzung unter dem Titel »Fern im Süd ...« bei Weinberger in Wien.) Gewöhnlich bilden Musik, Dichtung und Tanz eine Einheit, doch trennen sich mitunter auch die Elemente: einmal wird der Rhythmus allein markiert durch Händeklatschen (»palmas«) und Trommelstöckchen (»palillas«) ohne jede Melodie, ein andermal präsentiert sich die Melodie allein, und es ist gewissermaßen das Milieu, das den Rhythmus dazu liefert.

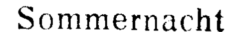
Diese Volksmusik in unsere europäische Kunstmusik zu überführen, ist äußerst schwer, fast unmöglich. Selbst so geniale Komponisten wie Bizet (»Carmen«) und Chabrier (»España«) haben nur — vom spanischen Standpunkt aus gesehen — das geliefert, was der Spanier etwas verächtlich mit dem Worte »Españolada« abzutun gewohnt ist, ein Wort, das sich mit »spanischer Export-Kitsch« etwa umschreiben ließe. Die Hauptschwierigkeit, diese spanischen Volksweisen der modernen europäischen Musik einzugliedern, liegen auf harmonischem Gebiet. Fast alle Sammlungen spanischer Volksweisen, die von Nichtspaniern ohne genaue Landeskenntnis veranstaltet wurden, berücksichtigen nicht den orientalischen Einschlag und stecken die spanischen Melodien in das Prokrustesbett unseres modern-europäischen Dur und Moll. Der erste, der spanische Volksmusik an der Quelle studierte und richtig zu harmonisieren wußte, war der Begründer der russischen modernen Musik, Michael Glinka, der zwei Jahre in Spanien, besonders in Granada lebte, mit Leidenschaft das Guitarrespiel des damals größten Meisters Francisco Rodriguez studierte und die neuartigen Klänge seinen spanischen Orchesterstücken einzuverleiben suchte. Aber weder Glinka, der zuerst die tiefe Verwandtschaft der spanischen mit der russischen Volksmusik erkannte (beide sind Ausläufer des Orients), noch seine russischen (Rimskij-Korssakoff) und spanischen Nachfolger (Falla zum Beispiel) haben die gewaltige Schwierigkeit,

unerhörte Klänge und Rhythmen aufs Papier zu bannen, ganz meistern können.
Noch größer als auf instrumentalem Gebiet sind die Schwierigkeiten, vokale andalusische Weisen niederzuschreiben. Die Träger und Verbreiter des andalusischen Gesangs, die »cantaores« (Sänger), Leute aus den untersten Volksschichten mit guter Stimme, sind die Erben des arabischen Gesangs; sie verzieren ihre Weisen mit allerlei Schnörkeln und Gurgeleien, mit unendlichen Stimmflexionen, die überhaupt nicht mit unserer Notenschrift wiedergegeben werden können. Vollkommen frei von arabischer Beeinflussung gehalten hat sich die Volksmusik der Basken, in denen sich die altiberische Rasse allein rein erhalten hat. Fischer, Ackerbauer und Viehzüchter, stehen sie der Natur besonders nahe; ihre vokalreiche, schöne Sprache eint sich mit eigenartigen ergreifenden Melodien zu Gesängen, die manchmal in gewissen Wendungen dem deutschen Volkslied nahe stehen. Auch Asturien, ein gebirgiges, in seinem Charakter der Schweiz verwandtes Gebiet zeigt keinerlei orientalische Einwirkung. Hier findet sich Humor und Heiterkeit, wie sie in der Volksmusik der politisch bedeutungsvollsten kastilischen Provinzen selten anzutreffen sind. Vollkommen unter arabischem Einfluß stehen dagegen Valencia und Murcia, die neben Andalusien am stärksten mit maurischen Elementen durchsetzt sind. Navarra und Aragonien stehen in der Mitte zwischen den mehr europäischen nordspanischen Landschaften und dem halbafrikanischen Spanien. Diese, durch ihren stolzen Unabhängigkeitssinn berühmten Provinzen sind vor allem als Heimat der auch im Ausland berühmten »Jota«, eines eigentümlichen Tanzes mit Gesangsbegleitung, bemerkenswert. Eine gesonderte Stellung nimmt auch Katalonien mit seinem weichen Mittelmeerklima und einer hochstrebenden, sprachlich von Spanien emanzipierten Bevölkerung ein, deren Nationaltanz die eigenartige »Sardana« ist. Das katalonische Volkslied, das eine enge Verwandtschaft mit dem südfranzösisch-provenzalischen zeigt, hat manchmal die Sentimentalität des deutschen Volksgesanges. Die spanischen Provinzen Galicien und Estremadura endlich, die an Portugal grenzen, gehören musikalisch fast mehr zu dem Nachbarland als zu Spanien und haben einen gesonderten Charakter.

Musik von Kindern für Kinder
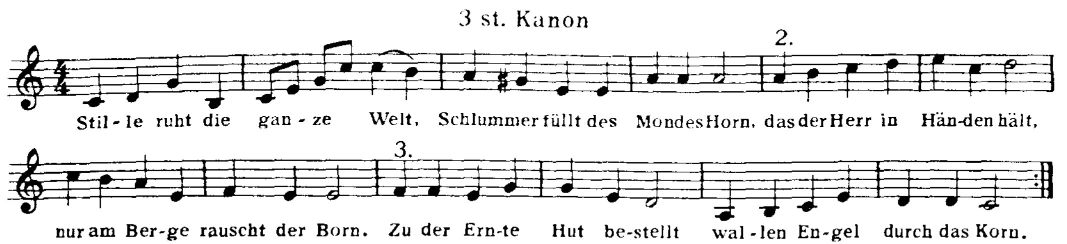


Notenbeilage zu dem Artikel „*Wege einer neuen Musikerziehung.* Grundsätzliches zur Erziehung der Kinder im Musikalisch-Schöpferischen“ von ELSE PITSCH, Die Musik XXI/3
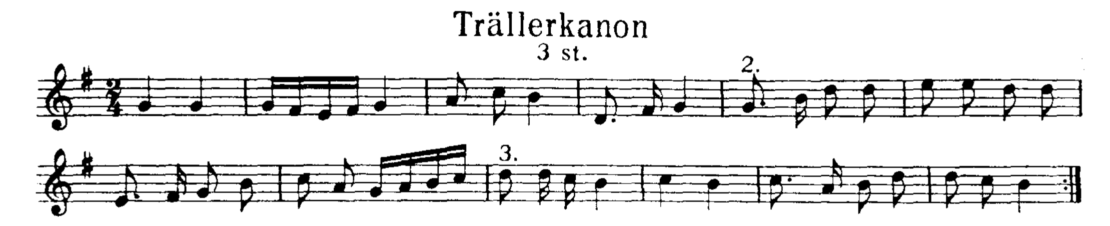


Sommernacht

3 st. Kanon
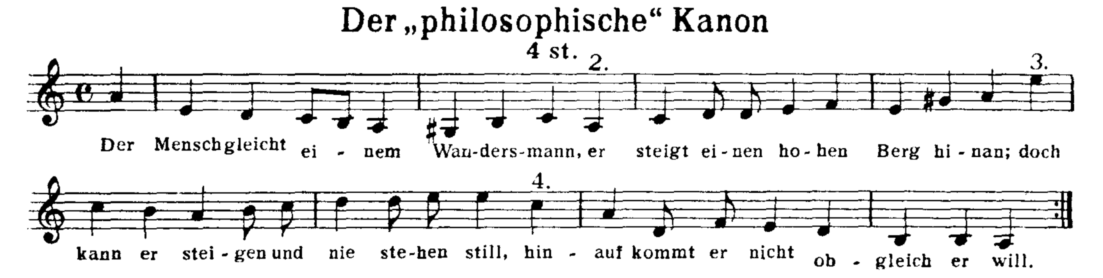


Trällerkanon

3 st.
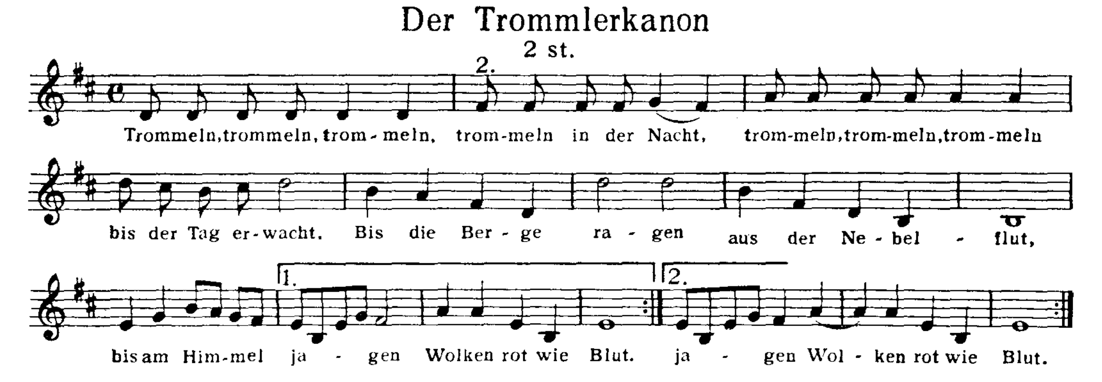


Der „philosophische“ Kanon

4 st.
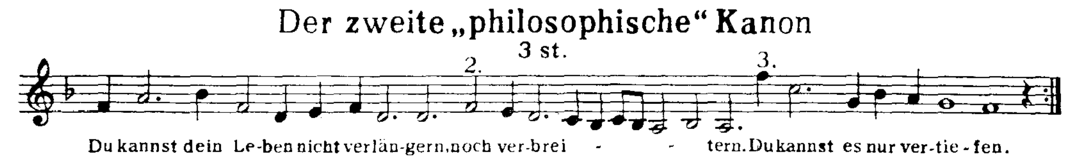


Der Trommlerkanon

2 st.



Der zweite „philosophische“ Kanon

3 st.



DER NEUE STIL FÜR ZWEI KLAVIERE

VON

KARL GRUNSKY-STUTTGART

Wenn wir zwei Tonwerkzeuge beschäftigen, so verfahren wir am natürlichsten, wenn wir, wie bei der Singstimme, die Möglichkeiten der Nachahmung auswerten. Was vom Standpunkt des Hörers nachgeahmt erscheint, gibt sich dem Spieler als willkommene Selbständigkeit. Keiner von beiden wird zur Unterordnung veranlaßt; jeder gilt dem Gegenüber gleich. Ob die Instrumente ein und derselben Gattung oder Familie angehören oder ganz verschieden voneinander sind, in jedem Fall wird die musikalisch mögliche Selbständigkeit bald auch dahin führen, daß zwei Spieler, gemeinsam musizierend, ihre Fertigkeiten zeigen wollen. Es entsteht also der Wettstreit, das »Konzert« zweier gleichwertiger Spieler. Aus der Geschichte des Instrumentalkonzertes ist bekannt, daß auch ein Wettspiel zwischen geübten und weniger geübten Musikern lockte, und daß schließlich im Einzelkonzert der Solist vor dem Hintergrunde des Orchesters hervortrat.

Der Vorstellung konzertmäßigen Wetteiferns verdankt in der Hauptsache auch das Schrifttum für zwei Klaviere den Stil seiner Erzeugnisse, und zwar sowohl innerhalb der Gruppe, die sich von anderer Mitwirkung freihält, als bei den Doppelkonzerten mit Orchester, die selbstverständlich zwei Künstler miteinander um die Wette spielen lassen. Hier sei nur vom Zusammenspiel an zwei Klavieren die Rede, wie es etwa in Mozarts unsterblicher D-dur-Sonate bedacht ist. Auch hier wirkt das Vorbild des Konzertes nach, und der Meister freut sich am gelegentlichen Wechsel der Einsätze.

Denkbar ist aber auch eine andere Betrachtungsweise, welche die Anteile der beiden Klavierspieler in anderer Weise gegeneinander abgrenzt. Ihr beiderseitiges Können, ihre besonderen Persönlichkeiten dürfen, statt erkennbar gegeneinander anzugehen, auch gemeinsam einem Höheren dienen, in dessen Darstellung sie sich so teilen, daß dem Hörer nicht zum Bewußtsein kommt, wie sich die beiden Anteile verhalten. Vergleichsweise ergäbe dies einen sinfonischen Stil; denn die Sinfonie hat das Gepräge eines Ganzen, dem sich der Einzelne ein- und unterordnet. Es bedarf nicht des geringsten Zwangs, den Gedanken eines solchen sinfonisch gehaltenen Zusammenspiels auf zwei Klaviere anzuwenden: das Klavier selber, namentlich in seiner Entwicklung zum Hammerklavier des 19. Jahrhunderts, fordert als solches den neuen Stil heraus. Gerade die Vorzüge, die der heutige Klavierbauer seinem Instrument mitgibt, raten zur Verdoppelung, weil bei Einem Klavier die Klangschönheit mit der Klangfülle nicht gleichen Schritt hält. Je obertonreicher das Instrument, desto mehr stoßen einander die Töne. Das vierhändige Spiel kann gelegentlich weite statt enger Lagen ausnützen. Doch bei größter Vervollkommnung des Satzes

böte es keine andersartige Hörsamkeit, und den etwaigen Vorteilen stehen so gewichtige Nachteile gegenüber, daß es sich trotz Mozarts und Schuberts Meisterwerken in der Öffentlichkeit keine feste Geltung errang.
Zwei Klaviere dagegen verbessern die Klangbedingungen so klar, daß man des Vierhändigen an Einem gern vergißt. Nur am Klavier finden wir ein so eigenartiges Verhältnis zwischen Vereinzelung und Zusammenwirken. Der ungleiche Eindruck rührt keineswegs von der Verstärkung gleicher Töne oder Akkorde her. Man mag mit ihr manch gute Wirkung hervorbringen. Dem gegenüber, worauf es ankommt, spielt die Tonstärke eine nebensächliche Rolle. Wir prüfen vielmehr die ungleichen Töne und laden den Leser ein, die Tonschritte bis zur Oktav auf gleichzeitiges Erklingen an einem und an zwei Klavieren so zu vergleichen, daß kein Ton an zwei Klavieren wiederholt wird. Es empfiehlt sich, recht lange bei diesen Versuchen mit nur zwei Tönen zu verweilen. Je sorgsamer das Ohr den Unterschied prüft, den es zwischen einer Terz oder Sekund wahrnimmt, je nachdem sie an demselben Instrument oder aufgeteilt erklingen, desto vollkommener wird es der Zusammenklang aus doppelter Quelle befriedigen. Dies rührt daher, daß jedes der beiden Klaviere seine eigene Obertonreihe frei entwickelt; die Klänge, die einander bei gemeinsamem Ursprung stören oder beengen, treten anders hervor, sobald jeder Bestandteil, jeder Einzelton ungehindert durch den Nachbar ausschwingt. Der Wohlklang der Terzen wird durchsichtiger, edler, der Mißklang der großen und kleinen Sekund verliert seine reibende oder stechende Schärfe. Geht man dann zu Drei-, Vier- und Fünfklängen weiter, so wird man immer mehr erstaunen, wie zwei Klaviere den Zusammenklang auflockern und in mannigfaltigster Weise betonen. Die Möglichkeiten der Aufteilung vervielfältigen sich rasch, je nachdem die Anzahl der Töne wächst, die wir heranziehen. Der Mathematiker gibt Auskunft, auf wie vielerlei Weise sie sich an zwei Instrumenten darstellen lassen. Den stattlichen Summen steht an Einem Klavier immer nur Eine Möglichkeit gegenüber; denn ob wir Eine Hand oder zwei, drei, vier Hände einsetzen, wirkt sich für die Hörsamkeit in nichts aus. Um in solche Versuche die gehörige Ordnung hereinzubringen, empfiehlt es sich, zweierlei Reihen aufzustellen und planmäßig durchzuproben: in der einen die Fälle, in denen sich kein Ton des einen Klaviers auf dem zweiten wiederholt, in der anderen die noch viel zahlreicheren Fälle, wo irgendwie durch doppelte Tongebung verstärkt wird, bis zur notengetreuen Wiederholung, welche die Wirkung abstumpft und den Nutzen des zweiten Klaviers nur ausnahmsweise zur Geltung bringt. Um ein Beispiel herauszugreifen, bitten wir, etwa Quintsextakkorde daraufhin anzuhören, wie sie an zwei Klavieren klingen, sobald man sie in zwei Konsonanzen auflöst, etwa c es as und c es g. Zu den größten Vorteilen eines wirklich zweiklavierigen Stils gehört diese Milderung der Dissonanz.
Nachdem die Akkorde gleicher Lage durchgeprüft sind, kommt nun weiter in Betracht, eine Vorstellung davon zu gewinnen, was bei Zusammenklängen

ungleicher Lage herauskommt. Es gilt, jedesmal wenigstens eine Richtung zu finden, in der die besten Lösungen liegen; denn alle mathematischen Möglichkeiten zu erfassen, wird hier nicht gelingen.
Solche Klangprüfungen sind natürlich sehr zeitraubend und hängen noch dazu am guten Einvernehmen zweier Mitwirkender, da man verhältnismäßig wenige Fälle als einzelner so abgreifen kann, daß jede Hand ein besonderes Klavier anschlägt. Es muß mir jedoch gestattet sein, wenigstens auf die Wichtigkeit der Versuche hinzuweisen: sie entsprechen der Prüfung der Rohstoffe, mit der sich die Technik gegen Mißlingen und Ungenügen schützt. Aus einer 25jährigen Befassung mit den zweiklavierigen Zusammenklängen sei nur verraten, daß man vor Überraschungen nie sicher ist, daß man nie auslernt. Immerhin zeitigen wissenschaftlich betriebene Versuche einiges, was dermaßen bestimmte Richtung gibt, daß wir von Gesetzen als von Ergebnissen der Untersuchung reden dürfen.
Das erste Gesetz für einen sinfonischen Stil an zwei Klavieren ist das der Kreuzung der Stimmen. Um einleuchtend zu machen, was gemeint ist, bitten wir, folgende Probe anzustellen. Die beiden Spieler legen eins der früheren Quartette Beethovens in Partitur auf das Notenpult; sie wählen einen Satz oder eine Stelle, wo die vier Stimmen hübsch ordentlich im Stockwerk ihrer natürlichen Tonlage bleiben, wo also keine die andere übersteigt oder unterfährt. Nun spielen sie ohne bearbeitenden Eingriff notengetreu die Vorlage in zweierlei Weise. Erstlich die Geigen auf einem, Bratsche und Cello auf dem anderen Klavier (der Altschlüssel wird bald gelernt sein und sogar das Zurechtfinden erleichtern). Zweitens in der Verteilung: erste Geige und Bratsche auf der einen, zweite Geige und Cello auf der anderen Seite. Abgesehen von aller Spielbarkeit: was klingt besser? Der Unterschied ist so groß, daß ein Schwanken ausgeschlossen bleibt. Im zweiten Fall kreuzen einander die Stimmen. Ihr Abstand reicht hin, daß jede ihre Obertonreihe besondern kann. Der Zusammenklang entfaltet den Reiz durchsichtiger Klarheit. Es war mir immer rätselhaft, warum sich die Musikanstalten nicht dieser Spielweise bedienen, um etwa zum Verständnis der letzten Quartette Beethovens zu erziehen. Hier allerdings, wo sich nicht jede Stimme so regelmäßig unter der anderen bewegt, wären gewisse Änderungen nötig, um die bestmögliche Klangwirkung zu erzielen. Dabei ergäben sich auch Anhaltspunkte dafür, wie unbeschadet der Stimmenkreuzung gewisse Tonverdoppelungen wirken. Derselbe Ton, derselbe Akkord an beiden Klavieren erwärmt zum Beispiel die Mittellage, die beim Vierhändigen an Einem Klavier unwirksam bleibt.
Gehen wir vom Quartettspiel zu Orchesterpartituren über, so entdecken wir als zweites maßgebendes Klanggesetz, daß jeder Spieler einen möglichst tiefreichenden Baß führen muß, damit jeder Anteil den für sich bestehenden musikalischen Sinn erhält. Wir wollen dies der Kürze halber als doppelte Baßführung bezeichnen, ohne zu meinen, die untersten Stimmen müßten durch-

weg zusammenfallen. Wesentlich ist nur, daß sich jedes Klavier einen sinnvollen Satz sichert, damit die oberen Lagen Grund und Boden haben, um durchzuklingen. Denn je höher der Klavierton, desto dürftiger wird er. Eine willkommene Nebenwirkung doppelter Unterlage ist die Freude, die jeder einzelne Spieler an seiner Aufgabe hat; das einklavierig Vierhändige läßt uns in dieser Beziehung arg im Stich: meist gibt der obere Anteil keinen rechten Sinn und auch der untere schreckt von jeder übenden, Genuß gewährenden Befassung ab. Zwei Instrumente gewähren jedem Spieler künstlerische Selbständigkeit, ohne in den Wechselstil des Konzertierens zurückzufallen, der auf die dargelegten Klangverhältnisse keine bewußte Rücksicht nimmt.
Die beiden Grundgesetze der Stimmenkreuzung und der doppelten Baßführung lassen sich nicht ohne weiteres miteinander vereinigen: bis zu gewissem Grade widerstreiten sie sich, und der Ausgleich kann erhebliche Schwierigkeiten machen. Vielleicht erhöht dies aber den Anreiz, sich des neuen sinfonischen Stils zu bemächtigen.
Auf dreierlei Gebieten kann sich dieser ausgestalten. Zunächst empfiehlt sich die Aneignung von Meisterwerken der Kammer-, Orchester-, Chor- und Orgelmusik an zwei Klavieren. Dieser gewaltigen Vorratskammer entnehme man vor allem, wie angedeutet, jene Erzeugnisse, die sich ohne oder mit geringfügiger Abänderung oder Ergänzung wiedergeben lassen. Neben den Quartetten Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts lockt Bachs Fugenkunst. Die Stadesche Ausgabe der Fugen des wohltemperierten Klaviers liest sich an zwei Klavieren leicht ab und alles klingt viel eindringlicher als zweihändig gegriffen. Ebenso läßt sich Dreistimmiges klangvoll darstellen. Besonders nahe liegen Bachs Orgelsonaten. Spielt der Lehrer die Eckstimmen, so wird auch dem Anfänger die Mittelstimme leicht, und er empfängt fast mühelos unauslöschliche Eindrücke. Nicht zu vergessen des Orgelbüchleins, das an zwei Klavieren bei gekreuzten Stimmen einen eigenartigen Genuß gewährt.
Wer sich mit den Möglichkeiten des zweiklavierigen Spiels befreundet hat, wird auch als Tonsetzer die Folgerungen ziehen. Warum sollte die Einbildungskraft zurückbleiben, wenn ihr eine neue Betätigung winkt? Weder den Quartettstil, noch Bachs Fugen und Stimmführung braucht sklavisch nachzubilden, wer für zwei Klaviere schreibt. Es ließen sich recht viele Formen und Gestaltungsweisen ausdenken, welche den aufgezeigten Klanggesetzen entsprächen. Mehrstimmiger Aufbau wäre nicht die einzige Richtung, nach der zwei Klaviere weisen. Auch jede Art malerischer Homophonie könnte sich ausleben. Wenn nur statt des Konzertmäßigen ein völliges Ineinander als höhere Ordnung anerkannt und angestrebt würde. Es muß doch einen Reiz auf die Phantasie ausüben, zwei Klavieranteile so zu gestalten, daß sie zunächst einzeln für sich einen Sinn geben, der nicht bloß annehmbar, sondern begeisternd befriedigt; daß beide Anteile dann zugleich eine Gesamtwirkung ermöglichen, welche die volle Kraft der Instrumente heraushebt. Sobald man

aufs Konzertmäßige verzichtet, gewahrt man, daß an zwei Klavieren nicht bloß mit klarem Durchblick Linien geführt, sondern auch Farben erzeugt werden können, die zwar gegen andere Tonwerkzeuge zurücktreten, wohl aber auffallen, wenn man sie mit einklavierigen vergleicht. Weil der Spieler zuerst nach dem Originalschrifttum fragt, so ist das Reich der Schöpferkraft das wichtigste; die angedeutete Zukunftsmusik muß sich verwirklichen lassen, weil sie einer akustischen Sachlage entspricht, die nun einmal durch die Natur der Instrumente gegeben ist.

Als drittes Gebiet berühren wir aber noch das der Übertragung, welches wiederum einer erzieherischen Wirksamkeit weitesten Ausblick gewährt. Nur sollte man das Vorurteil ablegen, als glitte der Klavierauszug ins Unechte. Wo sitzt eigentlich die Unechtheit? Offenbar in der Nähe einer Täuschung. An Echtheit verliert eine Musik da, wo eine Gegebenheit von außen veranlaßt, daß die ursprünglichen Mittel mit anderen vertauscht werden. Etwa wenn eine Militärmusik das Tristanvorspiel für Bläser einrichtet. Die geänderten Klangmittel bewirken einen sonderbaren Eindruck, der zum Vergleichen auffordert und dennoch dabei über den Vergleich hinwegtäuschen möchte. Den Kenner der ursprünglichen Fassung verdrießt die andersartige. Das Klavier lädt nicht zum Vergleichen ein; es will nicht täuschen, sondern erziehen. Die Klavierübertragung ist eine Hauptaufgabe der musikalischen Erziehung. Über die im Konzertmäßigen befangene Art, wie Liszt Beethovens Neunte einrichtete, muß man hinauskommen. Sinfonien vor allem gebührt sinfonischer Stil.

An einem naheliegenden Einwande dürfen wir nicht vorbeigehen: wer ist heute in der Lage, sich zwei Klaviere zu beschaffen? Manche müssen verzichten, die begabt und strebsam wären. Doch guter Wille vermag viele Härten des Lebens zu mildern. Wenn nur alle, die in der Lage sind, sich durch die klargelegten Möglichkeiten dankbaren Zusammenspiels zur angeregten Verdoppelung bestimmen ließen, wäre schon viel gewonnen. Klavierbauer und ihre Vertreter wären gewiß auch imstande, ihre Säle gelegentlich zur Verfügung zu stellen. Außerdem ist das Doppelspiel in jenen Familien verbürgt, die bisher viel an zwei Klavieren musizierten, und ferner hat jede musikalische Unterrichtsanstalt einen Raum, in welchem zwei Instrumente stehen. An Gelegenheiten, sich zu betätigen, fehlt es also schon jetzt nicht. Von der kommenden Entwicklung erwarten wir, daß eine neu einsetzende, gesteigerte Teilnahme das Spiel an zwei Klavieren seiner höheren Bestimmung zuführe.

WEGE EINER NEUEN MUSIKERZIEHUNG

GRUNDSÄTZLICHES ZUR ERZIEHUNG DER KINDER IM MUSIKALISCH SCHÖPFERISCHEN

Mit den musikalischen Kinderarbeiten*) sei ein Beispiel gegeben von den schöpferischen Möglichkeiten, die in den Kindern schlummern. Es ist nicht beabsichtigt, die kindlichen Arbeiten als produktiv bedeutend hinzustellen; der Sinn solcher Arbeiten läuft auch nicht darauf hinaus, allmählich künstlerisch wertvolle kompositorische Leistungen erzielen zu wollen — (durch den Begriff »Möglichkeiten« ist ja von vornherein die engere oder weitere Grenze für das musikalische Selbstschaffen gegeben) — *was* in erster Linie beabsichtigt wird, wenn man die Kinder zu derartigem Schaffen bereit macht, ist größtmöglichste Nähe zur Musik an sich. Kind und Musik sind zweifellos im Moment des Selbstschaffens am engsten miteinander verbunden; ganz gleich, ob originale, musikalische Elemente im Eigenschaffen verwandt werden, oder solche, deren sich das Kind irgendwoher unbewußt erinnert. Was in den Kindern lebendig ist, soll sich gestalten. Das heißt jedoch nicht, daß wahllos — unbeschwert von jeder Kritik — alle Einfälle der Kinder stillschweigend für gut befunden und hingeschrieben werden; im Gegenteil: »der Schüler muß sein Bestes hergeben wollen und dieses muß die Spuren des Schweißes tragen« (Kerschensteiner). Dieses »Beste« ist für die Kinder mit einer unbändigen Freude verbunden — mit einer Freude, die unmittelbar aus dem Lebensgefühl entspringt, einer Freude, die gleichzeitig mit der Überzeugung von der Schönheit der Arbeit verknüpft ist. Dies Moment gehört mit zum Schaffensprozeß; denn gefielen den Kindern ihre Arbeiten nicht, so wären sie nicht berechtigt gewesen, sie schriftlich festzuhalten. Der Vorwurf, man erzöge auf diese Weise Eitelkeit und Selbstbewußtsein, ist nicht aufrecht zu erhalten, da als Gegenwerte in der Erziehung Genauigkeit, Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit auftauchen — Eigenschaften, die die Feinfühligkeit im menschlichen Charakter ausmachen. Die Freude der Kinder ist nicht selbstgefälliger Art, sondern Freude um das Gelingen einer Arbeit, um deren Stoff sie gerungen haben.

Die Arbeit als solche hat nur dann Zweck, wenn alles Melodische — ein- sowie mehrstimmiges — ersungen, dem Singen nach aufgeschrieben und das Instrument lediglich *dazu* herangezogen wird, das fertige Ganze wiederzugeben. Als Voraussetzung für solche Arbeit ergibt sich demnach eine genügende Übung im musikalischen Hören und Improvisieren; sie schließt sich an einen Klassenunterricht an, der durch singendes Musizieren Gehör und Musikauffassung genügend befestigt hat und durch den den Kindern der Umgang mit Musik natürlich, lieb und unentbehrlich geworden ist. In diesem Zusammenhang gestalten sich die Arbeiten der Kinder nicht als »Einzelleistungen« — als Leistungen begabter Einzelner, deren Vermögen bewundert wird — sie entstehen im Gruppenunterricht und gliedern sich unmittelbar Altgewohntem, den Kindern Selbstverständlichem an; nur mit dem Unterschied, daß die Erfindungen sich nun formen, zu einem Ganzen abgerundet werden und zum Teil Mehrstimmigkeit verlangen.

Dadurch ergeben sich weitere Zweckverbindungen mit dieser Arbeitsweise; sie wird zu einem Theorieunterricht, der jedoch als solcher den Kindern noch unsichtbar bleibt; sie übermittelt den Kindern Geschicklichkeit sowohl in polyphon als auch in homophon mehrstimmiger Schreibweise — auf eine Art, die für die Kinder praktisches Leben bedeutet. So entstehen die Instrumentalstückchen zunächst aus einer für den Instrumentalunterricht sich ergebenden Notwendigkeit heraus: Um z. B. das Klavier vom anfänglichen Unterricht an in eine ganz enge Beziehung zu den Kindern zu bringen, wird als erstes gelehrt, eigen ersungene Weisen hierauf zu übertragen. Taucht in den Kindern das Bedürfnis auf, in ihre Erfindungen auch andere Instrumentgattungen einzubeziehen, so erweitert sich der Unterricht von innen heraus um eine vom Klavierunterricht gesonderte Stunde. Hier nun werden Stücke mit den verschiedensten Instrumentkombinationen erfunden: Laute und Flöte, Cello, Bratsche und Geige; Flöte und Singstimme. Die Kinder ersingen sich Tanzlieder, die sie in Bewegung umsetzen, sie planen Musizierabende, in denen ihre Erfindungen in

*) Vgl. die diesem Heft beigegebene Notenbeilage »Musik von Kindern für Kinder«. Die Arbeiten sind in meinem Unterricht in der Jugendmusikschule Charlottenburg entstanden: die Instrumentalstücke von Kindern im Alter von 10 bis 13 Jahren, die Kanons von solchen im Alter von 14 bis 16 Jahren.

der erdachten Zusammensetzung gespielt, getanzt, gesungen werden sollen. Aus diesem Unterricht schält sich allmählich ein auch den Kindern als Zweck erwünschter Theorieunterricht. Es handelt sich jederzeit darum, ihm seinen konstruktiven Charakter, der sich leicht seiner »ererbten« Veranlagung nach herausbilden kann, möglichst zu nehmen und den Kindern jene instinktiv logische Musikalität zu übermitteln, die rechnet, ohne sich dessen bewußt zu sein. Sind auch die Kanons leider in bezug auf die Form konstruktiv entstanden*) — (man muß suchen, auch diesen Mangel noch zu beseitigen) — so ganz gewiß nicht in bezug auf die Mehrstimmigkeit. Das theoretische Denken der Schüler setzte sich aus Singen plus Hören zusammen und funktionierte nicht durch gedächtnismäßige Anwendung von Konsonanzen und Dissonanzen.
Beispiele und Ausführung — in der sich ein Weg durch Klassen- und Instrumentalunterricht zum Theorieunterricht gezeigt hat — seien als Anregung für eine ähnliche Arbeitsweise in der Musikerziehung gegeben. Es handelt sich hierbei sowohl um musikalische Bildung als auch um Charakterbildung; um Charakterbildung insofern, als alle kindlichen Interessen sich in gemeinschaftlichem Dienst an ideellem Wert konzentrieren — in gemeinschaftlicher Arbeit an der Ausgestaltung von Ideen, bei der man sich nicht mit ungefähr möglicher Darstellung begnügt, sondern nach Kraft und Gewissen sein Bestes gibt.

Else Pitsch

DIE GEGENWÄRTIGE LAGE DER MUSIKPÄDAGOGIK IN EUROPA **)

III. STÁTNÍ HUDEBNÍ REFORMY V ČESKOSLOVENSKU
STAATLICHE MUSIKREFORMEN IN DER TSCHECHOSLOWAKEI

Die jetzt in fast allen Staaten in Angriff genommene Reform der staatlichen und privaten Musikpflege hat die Hauptanregung zur Neugestaltung fraglos durch die Kestenbergschen Richtlinien bekommen. In der musikgesegneten Tschechoslowakei wird seit Jahren an der Neuregelung der Musikverhältnisse gearbeitet, und wenn heute auf diesem Gebiete ein sichtbarer Fortschritt zu verzeichnen ist, so ist er der planmäßigen, wohldurchdachten jahrelangen Arbeit des Ministerialrates Dr. *Joh. Branberger* vor allem zu danken. Die Reform bezieht sich logischerweise zunächst auf eine Neuaufstellung der Prüfungsordnung für die Musiklehrer, deren Niveau durch höhere Anforderungen und ein strengeres System bei den Prüfungen gehoben werden soll. Betrachtet man die Vorschriften für die Prüfung zum Lehramt der Musik und des Gesanges an Lehrerbildungsanstalten und für das Lehramt des Gesanges an Mittelschulen, so wird einem klar, daß der Andrang zum Lehrberuf binnen kurzem nachlassen wird. Das Lehrerexamen war bis zum heutigen Tag so primitiv, daß es auch für Minderbegabte ein Leichtes war, auf ganz mechanische Weise sich den Prüfungsstoff anzueignen und nach einer oft minimalen Vorbereitung vor den Prüfern zu erscheinen.
Uns interessiert hier nur das staatliche *Musikexamen für die Lehrerbildungsanstalten*, wobei wir uns im folgenden im wesentlichen an die Verordnung halten. Der Kandidat hat als *Beleg das Reifezeugnis eines Gymnasiums*, Realgymnasiums, Reformrealgymnasiums, Oberrealgymnasiums oder einer Realschule beizubringen, außerdem den Nachweis, daß er *nach* der Reifeprüfung *durch sieben Semester ein Musikkonservatorium* (Musikakademie) besucht hat und *durch vier Semester an der philosophischen Fakultät* Vorlesungen über Musik gehört und an den Übungen in dem musikwissenschaftlichen Seminar der Universität teilgenommen hat. Er hat weiter eine *philosophisch-pädagogische Vorprüfung* und ein *Kolloquium über Schulhygiene* abzulegen, bevor er zur Musikprüfung erscheint.
Die Musik-Staatsprüfung besteht aus vier Teilen: einer Hausarbeit, einer Klausurprüfung, einer mündlichen Prüfung und einer Prüfung aus der Unterrichtssprache. Zur Vollendung der *Hausarbeit* (aus dem Gebiete der Musikgeschichte oder Ästhetik) ist dem Kandidaten mindestens eine Frist von drei Monaten zu gewähren. Die *Klausur* besteht aus zwei Teilen: a) aus der Musiktheorie (vier Stunden), aus der Harmonielehre (richtige Ausarbeitung eines bezifferten oder nicht bezifferten Basses) Harmonisierung einer Melodie mit Verwendung verschiedener harmonischer Mittel, Ausarbeitung eines modulierenden Satzes, aus dem einfachen oder doppelten Kontrapunkt, einer Imitation, einem

*) Vgl. meinen Artikel in »Zeitschrift für Schulmusik«, Heft 7.
**) Vgl. »Die Musik« XXI/1, S. 55, und XXI/2, S. 121.

Kanon, einer Fugenexposition; b) aus der formalen Analyse einer vorgelegten Komposition, welche auch in reproduktiver Hinsicht zu analysieren ist, Umsetzen eines Männerchores in einen gemischten oder umgekehrt (drei Stunden).

Die *mündliche Prüfung* zerfällt in eine theoretische und eine praktische. Bei der *theoretischen* Prüfung wird gefordert: a) eingehende Kenntnis der Physiologie und Hygiene des Stimm- und Gehörorganes; b) eingehende Kenntnis der Musiktheorie (allgemeine Lehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Imitation, Kanon, Fuge, eventuell Analyse einer homophonen oder polyphonen Komposition), Kenntnis der Formenlehre und der Lehre von den Musikinstrumenten; c) gründliche Kenntnis der Musikgeschichte und Kenntnis der Musikästhetik; d) Kenntnis der allgemeinen Pädagogik unter Bedachtnahme auf besondere bestimmte Fälle aus den einzelnen Fachgebieten der Musikerziehung; e) eingehende Kenntnis der speziellen Methodik und der einschlägigen Literatur (beim Gesang Unterscheiden des Timbres und von Fehlern der Stimme, Kenntnis der Kinderstimme und Übersicht über die Methodenliteratur, sowie über die Literatur des Volks- und Kunstliedes, bei Violine und Klavier vollkommener Überblick über die Vortrags- und pädagogische Literatur für Violine und Klavier und richtiges Urteil über ihre methodische Verwertung).

Bei der *praktischen* Prüfung wird gefordert: 1. Bei der Prüfung aus *Gesang*: a) Nachweis der musikalischen Begabung durch Gehöranalysen von Intervallen und Akkorden, verschiedene Gehörübungen, Kontroll- und rhythmische Aufgaben, reine Intonation, Musikdiktate verschiedener Art, Singen vom Blatt einer Chorstimme oder eines Liedes (das Musikdiktat können alle Kandidaten auf einmal machen); b) richtige Tonbildung und musikalisch und gesanglich richtiger Vortrag, wobei es nicht notwendig ist, auf eine schöne, zum öffentlichen Auftreten geeignete Stimme Wert zu legen; c) Spielen einer einfacheren Komposition und mehrerer Etuden am Klavier als Nachweis der gehörigen Durchbildung im Klavierspiel; d) Begleitung oder Transposition eines einfachen Liedes oder Chores vom Blatt; e) Spielen leichterer Werke in alten Schlüsseln und schwierigerer Vokalkompositionen in moderner Notation (entweder a cappella oder mit Begleitung); f) drei praktische Lehrauftritte an einer Lehrerbildungsanstalt (Mittelschule) aus Gesang (Intonation, Theorie) mit Schülern. Beim Dirigieren eines Chores, den der Kandidat mit den Schülern einstudiert, hat er gleichzeitig die erforderlichen, das Verständnis der Komposition und die Reproduktion betreffenden Erläuterungen zu geben.

2. Bei den *Instrumentalfächern*: a) Kenntnis der Entwicklung des Instrumentenbaues; b) praktischer Vortrag, der den Nachweis eines systematischen Fachstudiums erbringen soll; c) eine den Reifeanforderungen des fünften (vierten) Jahrganges eines Konservatoriums entsprechende Kenntnis des Prüfungsstoffes.

Die mündliche Prüfung hat mindestens eine Stunde zu dauern.

Dem Kandidaten ist es gestattet, die Prüfung getrennt in zwei Terminen mit einem Intervall von längstens zwei Jahren abzulegen, und zwar derart, daß er in einem Termin die ganze theoretische und aus einem der drei Hauptfächer (in der Regel aus Gesang) die praktische Prüfung, im zweiten Termin die praktische Prüfung aus den beiden übrigen Hauptfächern ablegt.

Bei der *Prüfung aus der Unterrichtssprache* (die unter Umständen erlassen werden kann) wird vom Kandidaten gefordert, daß er die Sprache korrekt gebrauchen kann und die wichtigsten Werke ihrer schönen Literatur kennt. Zweistündige Klausur und mündliche Prüfung.

Die Gesamtprüfung ist also wesentlich erschwert durch die erheblichen Voraussetzungen eines jahrelangen Vorstudiums, das sehr stark auf die Erhöhung der Allgemeinbildung gerichtet ist und durch die geforderte exakte theoretische und praktische Durchbildung des Kandidaten in den Hauptgebieten der Musik.

Erich Steinhard

I. KONGRESS FÜR CHORGESANGWESEN

Die Aktivität der großen Chorverbände mag den, der sie noch immer im Stil der Liedertafelei und der bloßen Vereinsmeierei wähnt, überraschen. Wer aber aufmerksam die musikalische und die allgemein-kulturelle Entwicklung verfolgt, dem wird sich der Wandel im chorischen Musizieren nicht verbergen. Die ideelle Fundierung ist eine andere geworden: aus einem neuen Gemeinschaftsgefühl wächst ein neues Verantwortungsbewußtsein. Die

Chorverbände spüren, daß sie wieder unmittelbar im Kulturleben etwas zu bedeuten haben, daß sie eine wichtige Kulturarbeit für den Augenblick — denn gerade auf dieses *Jetzt* kommt es an — zu leisten haben. Dieses Verantwortungsbewußtsein hat zunächst die bürgerlichen und die Arbeitervereine zusammengeführt und die gemischten Chorvereine zur Neuorganisation veranlaßt. So entstand eine Interessengemeinschaft für das Chorgesangwesen, der unter dem Vorsitz von *Leo Kestenberg* der Deutsche Sängerbund, der Deutsche Arbeitersängerbund und der Reichsverband der gemischten Chöre angehören. Mit ihrem I. Kongreß für Chorgesangwesen trat diese Gemeinschaft vor die breitere Öffentlichkeit. (In Essen vom 8. bis 10. Oktober.) Es kann hier nur ganz kurz über die Bedeutung, nicht über den äußeren Verlauf des Kongresses berichtet werden. Welches waren die Grundideen, der tenor der Tagung? »Zusammenschluß, Gemeinschaft, Verstehen und Verständigung tut Not.« Minister *Severing* traf den Kern in einer ausgezeichneten Ansprache mit der Mahnung: es müsse die Zeit kommen, wo der Arbeitersänger auch Ein' feste Burg sänge und der bürgerliche Sänger Verständnis für die Schönheiten des Wolgaliedes zeige. Von der *bindenden* Bedeutung des Chores sprach Minister *Becker*. Wie wirken sich die Grundideen am reinsten aus? Zunächst durch aktive Arbeit der Vereine selbst — »hilf dir selbst, so hilft dir der Staat«, hieß es in der Rede Bekkers —, dann aber indem die wirtschaftlichen Grundlagen gesichert werden. Die deutschen Chorvereine in Not — lautete der Mahnruf des Kongresses an die Öffentlichkeit. Wie die wirtschaftlichen Nöte beseitigt würden, darüber verhandelte man eingehend. Die Ergebnisse: Sowohl Reich wie Länder haben durch die Reden der Minister Severing und Becker Hilfe zugesagt. Das Verhältnis von Staat und Chorgesangwesen dürfte demnächst sich aktiver gestalten; dem gegenwärtigen deutschen Staat, der überall ein zielbewußtes, kulturelles Programm aufstellte und in Musikerziehungsfragen in den einzelnen Ländern des Reiches Vorbildliches geleistet hat, sind die Richtlinien für seine Aufgaben dem Chorwesen eigentlich von selbst gegeben. Offener liegt die Gleichung Stadt und Chorgesangwesen. Auch hier wird es zur einheitlichen Regelung kommen müssen. Und als letztes Ergebnis: das Gewissen der Öffentlichkeit wurde geweckt und, was das Wichtigste scheint, die Arbeitskraft und das Vertrauen der am Chorwesen aktiv Interessierten gestärkt. Angehen aber tut der Chorgesang einen jeden; denn Chor ist *Volks*kunst! — Dies Grundsätzliche konnte nur herausgestellt werden; auf das Einzelne der Referate muß der Leser hier verzichten. Er wird es in dem bei Quelle & Meyer erscheinenden Kongreßbericht finden, der die von *Schering*, *Schünemann*, *Moser*, *List*, *Müngersdorf*, *Fehsel*, *Stein*, *Raabe* und *Friedlaender* gehaltenen Referate enthalten wird. In ihnen wurde Geschichtliches, Soziologisches, Wirtschaftliches und Kulturelles im Hinblick auf das Thema »Der deutsche Chorgesang« von Wissenschaftlern, Chorpraktikern und Führern der Chorverbände lebendig und eindrucksvoll zur Sprache gebracht. *Eberhard Preußner*

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

FLÜGEL UND KLAVIER DER VIERTELTONMUSIK

Der Vierteltonkonzertflügel »*Aug. Förster*« besteht seit vier Jahren und ist in mehreren Konzerten (in den Ländern Tschechoslowakei, Deutschland, Frankreich, Schweiz, Italien), in denen die Vierteltonmusik von mir, meinem Bruder Karel Hàba und meinen Schülern M. Ponc und R. Kubín aufgeführt wurde, von dem Prager Pianisten und Komponisten Erwin Schulhoff gespielt worden.

Die Klaviatur, in der drei Halbtonmanuale eine Einheit bilden, hat sich vom spieltechnischen Standpunkte gut bewährt. Auf dem ersten Halbtonmanual ist die Halbtonmusik spielbar. Auf dem ersten und zweiten Manual (auf diesem sind die weißen Anschlagsflächen um die Hälfte kürzer) mit Hilfe des dritten Manuals (für schwere Griffe) spielt man die Vierteltonmusik. Das zweite (mittlere) Halbtonmanual steht in Verbindung mit dem zweiten (oberen) Saitenrahmen, dessen Saitenumfang um einen Viertelton höher gestimmt ist, als der normalgestimmte Saitenumfang des ersten (unteren) Saitenrahmens und auf diese Art die Vierteltonzwischenstufen zu den Halbtonstufen bildet. Dieses Manual ist im Verhältnis zu dem ersten und dritten Manual ein wenig nach

rechts verschoben, aus spieltechnischen Gründen. Wenn man abwechselnd die c—c, cis—cis Tasten (usw.) auf dem ersten und zweiten (oder auf dem dritten und zweiten) Manual spielt, so erklingen die Töne c—c um einen Viertelton höher, cis—cis um einen Viertelton höher (usw. die ganze Vierteltonleiter). Das dritte Manual ist eine Fortsetzung des ersten Manuals. Die Anschlagsflächen dieses dritten Manuals sind nur sechs Zentimeter lang.
Der Klaviaturentwurf in dieser Form stammt von mir. Die Inneneinrichtung des Vierteltonflügels (Erfindung von Gerhard Förster, Chef der Firma Aug. Förster) besteht aus einer neuen Konstruktion des Resonanzkastens, der zwischen den beiden Saitenrahmen als einheitlicher Resonanzraum liegt. Neu ist auch die kurze Verbindung zwischen den Tasten des zweiten Manuals und der Mechanik des oberen Saitenrahmens, ebenfalls die Pedalmechanik.
Der Ton dieses Vierteltonkonzertflügels hat die Qualität der besten Aug. Förster-Konzertinstrumente, ja er ist noch stärker und reichhaltiger in der Klangfarbe, was auf die neue Resonanzkonstruktion zurückzuführen ist.
Seit zwei Jahren baut die Firma Aug. Förster auch Vierteltonharmoniums und in diesem Jahr hat sie das erste neue Modell des *Vierteltonpianos**) fertiggestellt. Dieses Instrument, bedeutend billiger als der Vierteltonkonzertflügel, wird hoffentlich die gebührende Aufmerksamkeit und Verbreitung in den Musikkreisen finden, welche ein Interesse daran haben, ein klanglich wertvolles Instrument zu besitzen, auf dem man die Halbton- und die Vierteltonmusik spielen kann.
Mit der neuen Konstruktion des Vierteltonpianos hat die Firma Aug. Förster eine weitere bedeutsame Tat für die Verbreitung und Entwicklung der Vierteltonmusik vollbracht, eine Tat, welcher erst die Zukunft die richtige Anerkennung entgegenbringen wird, die sie verdient.
In dieser Zeit der allgemeinen Gewinnsucht ist der technisch-schöpferische Idealismus der Firma Aug. Förster noch wertvoller als edle Ausnahme; er ist gleichzeitig auch ein Beweis des zähen und erfolgreichen Aufstiegs dieser Firma, welche außer wesentlichen Verbesserungen der Halbtoninstrumente nun auch zur Lösung neuer Probleme im Bau der Vierteltoninstrumente herangereift ist. *Alois Hàba*

NEUE SCHALLPLATTEN

Deutsche Grammophon: Eine empfehlenswerte Orchesterplatte ist die Wiedergabe von Liszts Mazeppa durch die Philharmoniker unter *Oskar Fried* (66787/88). Mozart singen *Theodor Scheidl* und *Delia Reinhardt*; nicht so einwandfrei *Wilhelm Rode* in Wagner. Aus der Fülle des Materials hebe ich noch hervor: die Platten des *Lehrergesangvereins Neukölln* (19953) und das Chopin-Spiel *Raoul v. Koczalskis*.
Electrola: Der Fortschritt in der technischen Vervollkommnung ist besonders spürbar an der verbesserten Wiedergabe des Klaviers. Platten wie die, auf denen *Wilhelm Backhaus* Chopin-Etüden (D B 1132) und *Claudio Arrau* Busonis Kammerfantasie über Carmen (E H 162) spielt, werden für den vergleichenden methodischen Unterricht ungemein instruktiv wirken. Nur den kantilenen Teilen fehlt noch die Wärme des Klanges. Eine ausgezeichnete Orchesterplatte ist Salomes Tanz, vom Staatsopernorchester unter *Klemperer* gespielt; das gleiche Orchester gibt unter *Leo Blech* Liszts 2. Polonaise. Interessant sind die ganz östlich orientierten hebräischen Gesänge, die der Kantor *Joseph Rosenblatt* singt. *Schaljapin* wie stets ein herrlicher Gestalter. *Der* Schlager ist natürlich: *Jack Smith* singt und spricht (vielleicht »sprech-singt«?) »Ich küsse ihre Hand, Madame«. Man kann tiefsinnige Betrachtungen über die Geburt und Struktur solch eines Modeschlagers anstellen und wird sich doch wundern müssen, daß gar nicht mal eindringliche melodische Aphorismen-Brocken modische Schlagerlieder werden können. Das »That's a good girl«, das auch der flüsternde Bariton singt, sieht ihm übrigens verzweifelt ähnlich. Wenn auch das Rezept ähnlich, die Wirkung allein entscheidet ja. Den Saxophonisten *Rudy Wiedeeft* kann man sich getrost anhören, ohne Verrat an der Musikkultur zu begehen. Wer mag auf die Musikliebe des Volkes mehr einwirken: Smith und Wiedeeft oder Schaljapin und Wilhelm Backhaus? Im übrigen wünsche ich dem »Ich küsse Ihre Hand, Madame« den baldigen Schlagertod.
Eberhard Preußner

*) Siehe die Abbildung unter den Beilagen dieses Heftes.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-COURIER (11. Oktober 1928). — »Neben der Oper« von *Hans Curjel.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (24. Oktober 1928). — »Neues von Beethoven« von *Paul Lindenberg.*

BERLINER TAGEBLATT (2. Oktober 1928). — »Musiker ohne Applaus« von *Hermann Linden.* »Der Kinomusiker ist der Musiker ohne Applaus. Ein Berufsschicksal.« — (25. Oktober 1928). — »Mendelssohns Naturforscher-Kantate« von *Leopold Hirschberg.* Der Autor berichtet über die Partitur, die er auf der Berliner Staatsbibliothek in Alexander v. Humboldts Nachlaß gefunden hat.

DER TAG (9. Oktober 1928). — »Vom Sterben der Musik« von *Ernst v. Wolzogen.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (21. Oktober 1928). — »Schuberts vergessene Opern« von *Rolf Lauckner.*

DEUTSCHE ZEITUNG (21. Oktober 1928). — »Max Reger als Soldat« von *Paul Zschorlich.* Der Autor schließt mit folgenden Worten: »Er hat über seine Militärzeit nicht ›geklönt‹, sondern er hat ihre Vorzüge begriffen und anerkannt. Er war eben ein echt deutscher Künstler. Und darum auch ein guter Soldat.« — (23. Oktober 1928). — »Der gesellige Lortzing« von *Georg Richard Kruse.*

FRANKFURTER ZEITUNG (30. September 1928). — »Der Fall Wagner« von *Bernhard Diebold.* »Durch Wagner ist der absoluten Musik die Natur abgerungen.« — (3. Oktober 1928). — »Der Gassenhauer« von *Ernst Heilborn.* »So viele der Gassenhauer und so viele Gefühle sie scheinbar heraufbeschwören, so mannigfach die Texte und so abgewandelt die Melodien, der Sinn des Gassenhauers ist immer der gleiche und heißt: Ich pfeife darauf. Das geschieht in tänzerischer Weise, und der Gassenhauer ist den jeweilig modischen Tanzrhythmen untertan. Es sind aber nicht alle Zeiten, die dies Bedürfnis nach dem Gassenhauer in dem Maße hegen, wie es in den achtziger und neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts der Fall war.«

GERMANIA (5. Oktober 1928). — »Die Arbeitsmethode der Berliner Musikhochschulen« von *Hans Joachim Moser.*

HAMBURGER FREMDENBLATT (29. September 1928). — »Hundert Jahre Musik in Hamburg« von *Max Broesike-Schoen.* — (5. Oktober 1928). — »Aus Gustav Mahlers Sturm- und Drangperiode« von *Alfred Rosé.* Entstehung der 2. und 3. Sinfonie in Steinbach. — (18. Oktober 1928). — »Die Musik als Blindenberuf« von *Heinz Peyer.* »Zur Zeit wird in Deutschland, besonders in den kleineren Städten und Gemeinden, der Organistendienst meistens durch Lehrer ausgeübt. Durch das Eingehen der Lehrerseminare wird in absehbarer Zeit ein Mangel an Kirchenmusikern eintreten, und da versuchen die Blindenanstalten, sich jetzt schon darauf einzustellen, um dieses Betätigungsfeld für die blinden Organisten zu erobern. Nach einer vom Verband der deutschen Blindenanstalten aufgestellten Statistik waren im Jahre 1926 in Deutschland 115 Blinde — darunter auch weibliche Blinde — als Organisten angestellt, von denen 33 das Amt eines Kantors ausübten.«

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (28. September 1928). — »Volkslied und neue Musik« von *S. Kallenberg.* — »Erinnerungen an Franz Liszt« von *Heinrich Lutter.* — (30. September 1928). — »Johann Sebastian Bach« von *Guido Adler.* »Bachs Stellung in der abendländischen Musik ist vergleichbar der Pindars in der griechischen Kunst. Wie dieser mit seinen großen Genossen Bachilides und Simonides in der Chorlyrik die verschiedenen Gattungen der Lyrik, die epische des Stesichorius, die subjektive des Alkman, die theosophische der Pythagoreer und die erotische des Ibykus zu vereinen wußte, so konnten Bach und neben ihm Händel die verschiedenen Strahlen in einem Brennpunkt zusammenziehen: die theosophische Lyrik der Choralisten, die epische der A cappellisten, die subjektive der Monodisten und die erotische der deutschen Liedersänger. Der Vergleich ließe sich ins Detail verfolgen.«

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (7. Oktober 1928). — »Konsonanz und Wohlklang« von *W. Harburger.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (26. September 1928). — »Fidelio Finke« von *Erich Steinhard.* — »›Don Juan‹-Plauderei« von *Max Steinitzer.* — (2. Oktober 1928). — »Staat-

licher Musikschutz tut not!« von *Adolf Aber.* — »Leoš Janáček« von *Erich Steinhard.* — »Musikalische Anklänge« von *Georg Schott.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (14. Oktober 1928). — »Ein Zeitgenosse Mozarts« von *Max Fehr.* Über Franz Christoph Neubaur.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (27. Oktober 1928). — »Die Schulmusik als Grundlage der musikalischen Berufsausbildung« von *H. W. v. Waltershausen.*

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (15. Oktober 1928). — »Musik und Erziehung« von *Albert Nestele.*

VOSSISCHE ZEITUNG (13. Oktober 1928). — »Das Weibliche im Musiker« von *Adolf Weißmann.* — (20. Oktober 1928). — »Bachs ›Kunst der Fuge‹« von *Siegfried Ochs.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./39—43, Berlin. — »Zum Problem der modernen Polyphonie« von *Karl Blessinger.* — »Das Greisengesicht der modernen Musik« von *S. A. Lieberson.* — »Deutscher Stil — ein brachliegendes Lehrfach« von *Walter Abendroth.* — »›Persimfans‹ oder soziologische Musikästhetik« von *Heinz Pringsheim.* ». . . so ist auch Persimfans nichts anderes, als eine große Reklame für die Idee des Kommunismus.« — »Die Vermischung der Künste im 19. Jahrhundert« von *Kurt Westphal.* — »Bruckner als Gotiker« von *Karl Grunsky.* — »Eine unbekannte Hymne von Anton Bruckner« von *Karl Wendl.* — »Verdis Musik-Anschauung« von *Alfred Maecklenburg.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER IX/2—5, Berlin. — Heft 2 Beiträge zu Cimarosas »Heimliche Ehe«. — Heft 3 über »Die ägyptische Helena«. Richard *Strauß* über das Werk: »Es widerstrebt mir, Reklame für meine Oper zu machen. Das Werk muß wirken, dieses allein. Über die Musik ist wenig zu sagen; sie ist, fürchte ich, melodiös, wohlklingend und bietet für Ohren, die über das 19. Jahrhundert hinausgewachsen sind, leider keinerlei Probleme. Problem, das beliebte Schlagwort der immer Halbfertigen, gleichbedeutend einer Sache, die nicht ganz gekonnt ist.« — »Kurt Weill« von *Klaus Pringsheim.* — »Auf dem Wege zur zeitgenössischen Musik« von *Walther Howard.*

DAS ORCHESTER V/19 u. 20, Berlin. — »Zur Geschichte der Preußischen Staatskapelle« von *Hans Pasche.* — »Die Instrumentation bei Joseph Haydn« von *Hugo Botstiber.*

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XX/41—43, Berlin. — »Über die Beziehungen zwischen Chorgesangpflege und Schulmusikerziehung« von *Walter Kühn.* — »Deutscher Männergesang und musikalische Erneuerungsbewegung« von *Jos. Müller-Blattau.* — »Der Deutsche Sängerbund und die Fragen der Musikerziehung« von *Arnold Ebel.* — »Schulmusikreform und Volksmusikpflege« von *Richard Münnich.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 484/485, Berlin. — »Kunst und Staatshilfe« von *Richard Wicke.* — »Einführungskonzerte« von *Artur Holde.* — »Grundsätzliches zur Frage eines Gesinnungsprogrammes des R.D.T.M.« von *Hans Boettcher.* — »Privatmusiklehrer und Volksmusikerziehung« von *Fritz Reusch.* — »Hochschule, Musik und Musikwissenschaft« von *Karl Gustav Fellerer.* — »Die Orgel von heute« von *Willibald Gurlitt.* — »Zwölftonmusik« von *Hermann Heiß.*

DIE MUSIKANTENGILDE VI/7, Berlin. — »Gedanken über russisches Musikleben« von *Georg Götsch.* Über die russische Volksmusik und ihre Bedrohung durch den Schlager der Großstadt schreibt der Autor: »Was hat die Revolution nun Neues zu diesem ›Noch‹ gebracht? Der politische Gassenhauer, der Tagesschlager, ›Tschastuschki‹ genannt, der seit der Jahrhundertwende schon das alte hymnische Volkslied abzulösen begann, ist fast alleinherrschend geworden. Er ist kurzteilig, symmetrisch, taktisch, von pointierter Reimbildung, im Gegensatz zum alten Bauernlied, welches lange unsymmetrische Perioden in freien Rhythmen hatte und ungereimte Dichtung sang. Man kann das alte russische Bauernlied im großen ganzen mit den Hymnen, Leisen und Jubilationen der Zeit des Gregorianischen Chorals vor der Reformation in Deutschland vergleichen, auch mit den alten frei rezitierten Minnegesängen und epischen Balladen derselben Zeit; den neuen russischen Gassenhauer dagegen mit den protestantischen Kampfchorälen, den Tageliedern und Gassenhawerlin, den Spott- und Trutzliedern aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges.« — »Die Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius« von *Rudolf Gerber.* — »Der Kanon im Unterricht« von *Hilmar Höckner.*

DIE MUSIKERZIEHUNG V/10, Berlin. — »Zur Entstehung unseres Tonsystems« von *Georg Schünemann.* »Es unterliegt für mich keinem Zweifel, daß mit dem Gregorianischen Choral, der der orientalischen Musikübung entstammt, auch das System der orientalischen Tonleitern zu uns gekommen ist. Es hat sich bis zum Durchdringen der Notenschrift mit ihren fünf Linien, die nur noch Ganz- und Halbtöne kennt, bei uns behauptet. Das Verschwinden dieses Systems hängt mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit zusammen.« — »Die musikalische Schulleistung« von *Richard Wicke.* — »Die neue Vorschrift des wissenschaftlichen Fachs« von *Hans Joachim Moser.* — »Der Gesangsunterricht an den höheren bayerischen Lehranstalten« von *Markus Koch.*

DIE STIMME XXIII/1, Berlin. — »Renaissance des Falsettierens« von *Hans Joachim Moser.* — »Stimme und Seele« von *Emil Lardy.* — »Die Sternenwelt in der Musik« von *Leopold Hirschberg.*

MELOS VII/10, Berlin. — »Zur Renaissance der Händel-Oper« von *Hans Curjel.* »Einrichtung — nicht Bearbeitung; dies ist die Forderung, die bei heutigen Aufführungen von Händel-Opern erfüllt werden muß.« — »Verdi-Renaissance« von *Hans Schultze-Ritter.* — »Der gekürzte Wagner. Eine beinahe ärztliche Anregung« von *Roger de Campagnolle.* Ein Nichtmusiker macht folgende Vorschläge der Kürzung bei Wagners Opern: »Betrachten wir die Meistersinger, so scheint mir, kann nur eines in Frage kommen: bei voller Erhaltung des Textes (und selbstverständlich der musikalischen Kernstücke) Ersatz des Sprechgesangs durch gesprochenen Dialog und damit Verschwinden der Orchestersinfonie bis auf die Vor- und Zwischenspiele und einzelne Stellen, die nun die gesprochene Rede melodramatisch untermalen . . . Ich glaube, es steht nur ein Weg offen, den Ring in einer pietätvollen Weise auf zwei (genießbare) Abende zu verdichten: man lasse der Bühne nur die großen musikalischen Hauptszenen; alles übrige, einschließlich der vielen Erzählungen, wird außerhalb der Bühne, etwa im unsichtbaren Orchesterraum — rezitiert. Nicht notwendig von den Sängern selbst; stellenweise mit Orchesterbegleitung.«

MUSIK IM LEBEN IV/9—10, Köln. — Ein Sonderheft »Arbeiter und Musik«. — »Die Arbeiter und die Musik« von *E. Jos. Müller.* »Wie im wirtschaftlichen und politischen Leben der Arbeiter unentbehrlich und mitbestimmend ist, wie nichts mehr geschehen kann ohne ihn, so ist auch keine neue Musikkultur zu schaffen ohne ihn. Fort mit dem Gedanken, als sei unser Volk das Volk der Musik, wenn der Arbeiter nicht dabei ist! Er ist Aufstieg, er ist Sehnsucht, er ist Zukunft — wir können ein Kulturvolk sein ohne Musiker, aber nicht ohne die Arbeiter.« — »Ist das Volkslied eine bürgerliche Angelegenheit?« von *Johannes Hatzfeld.* — »Ziele und Möglichkeiten der Volksmusikpflege« von *Walter Berten.* — »Pflege der Musik in Arbeitervereinen« von *E. Jos. Müller.* — »Junges Musik-Proletariat« von *Hans Humpert.*

MUSIK UND THEATER (Schallkiste), Oktober 1928, Berlin. — »Sachlichkeit und Interpretation« von *Willy Keller.* — »Das Konzert und sein Programm« von *Lothar Band.* — »Das Theater und die Forderungen der Gegenwart« von *Willy Keller.* — »Gustav Albert Lortzing« von *Rudolf Sonner.*

PULT UND TAKTSTOCK V (September 1928), Wien. — »Leoš Janáček« von *Erwin Stein.* — »Renaissance des Konzertes« von *Ernst Latzko.* — »Der Klang der Orchesterinstrumente im Rundfunk« von *Alfred Szendrei.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXIX/35—38, Köln. — »Versuch einer Analyse des Musikgeschehens unserer Zeit« von *T.* — »Der Schutz des Kunstwerks« von *Adolf Spies.* — »Die Musikstadt Mainz« von *G. T.* — »Paul Breisach« von *Alfred Morgenroth.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./39—43, Berlin. — »Die Satztechnik der neuen Sachlichkeit« von *Paul Riesenfeld.* In diesem Artikel wird ein Beispiel gegeben, demzufolge ein 17jähriger Primaner, ein Schüler des Autors, »für die Richtigkeit oder Falschheit der Verwendung polyphoner, kontrapunktischer Technik ein viel besseres Verständnis haben kann«, als — Hindemith. — »Slevogts Beziehungen zur Musik« von *Walter Petzet.* — »Zwei lehrreiche Musikexperimente« von *Paul Riesenfeld.* — »Schillers Dramen in der Musik« von *Julius Blaschke* †. — »Probleme der Oper« von *Ferdinand Scherber.* — »Geht die Weltgeltung der deutschen Musik zurück?« von *S. Brichta.*

SKIZZEN (Oktober 1928), Berlin. — »Jugend und Musik« von *Paul Mies.*

WESTERMANNS MONATSHEFTE 73. Jahrg./Heft 867, Berlin. — »Gedanken zum Schubert-Tag« von *Richard Specht.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 95. Jahrg./10, Leipzig. — »Männerlied — Frauenlied« von *Richard Engländer*. — »Zu Rossinis Gedächtnis« von *Artur Neisser*. — »Warum werden heute so wenig Sinfonien geschrieben?« von *Hermann Ambrosius*. — »Musikkritik und Charakter« von *Alfred Heuß*. Ein Angriff auf Adolf Aber. (*Aber* antwortet hierauf in einem Sonderdruck »Reiner Tisch! Antwort an Dr. Alfred Heuß«.)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT X/11 u. 12, Berlin. — »Bemerkungen zur ›L'homme armé‹-Frage« von *Otto Johannes Gombosi*. — »Das Elfte Buch der Frottole« von *Alfred Einstein*. Über den bisher unbekannten Druck von Ottaviano de' Petruci, ein 11. Buch der »Frottole« berichtet der Autor. — »Wort und Weise im deutschen Kunstlied des 17. Jahrhunderts« von *Walther Vetter*. — »Über die gegenwärtige Krise der Händel-Pflege« von *Rudolf Steglich*.

ZEITSCHRIFT FÜR SCHULMUSIK I/7, Berlin. — »Die VI. Reichsschulmusikwoche in München« von *Leo Kestenberg*. — »Städtische Singschule in Augsburg« von *Albert Greiner*. — »Der Instrumentalunterricht an den männlichen höheren Lehr- und Bildungsanstalten Bayerns« von *Markus Koch*. — »Gedanken über den Studiengang des Musiklehrers an höheren Schulen« von *H. Martens*. — »Der Bau eines Kanons in der Untertertia« von *Else Pitsch*.

AUSLAND

DER AUFTAKT VIII/9, Prag. — »Bartók« von *Ladislaus Pollatsek*. — »Die Lautabteilung der Berliner Staatsbibliothek« von *Arno Huth*. — »Neue Musikerziehung« von *Felix Oberborbeck*.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./21 u. 22, Zürich. — »Heinrich Schütz« von *Willi Schuh*. — »Zur Psychologie Bachs« von *Johannes Müller*.

THE SACKBUT IX/3, London. — »Leben oder sterben die Künste? Eine Nachschrift zu Mr. Rutland Boughtons Artikelzyklus« von *Bernard Shaw*. Shaw beginnt: »Mr. Boughton hat ein schönes literarisches Talent. Das ist ein Glück für ihn, da ein Komponist zu etwas anderem fähig sein sollte, als nur zu komponieren. Wagner unterscheidet sich von den anderen großen Komponisten durch die Tatsache, daß er keine Bagatellen mehr komponierte, sobald er gereift war; und die Erklärung dafür ist ganz klar: Wenn er des Komponierens müde war, oder wenn er nichts zu sagen hatte, was ernsthaft genug war, um instrumentiert oder gesungen zu werden, dann schrieb er ›Prosawerke‹. Ich besitze Bände über Bände von ihnen, die ich als Heiligtum verehrte, als ich ein junger Mann war. Wenn Mr. Boughton nicht aufgelegt ist, etwas Unsterbliches auf seinem eigensten Gebiet herauszubringen, so pfuscht er Ruskin und Trotzkij, den milderen Marx und Lenin ins Handwerk. Und das macht er sehr gut.« Auf politisches Gebiet übergehend, schreibt Shaw: »Was hat Mr. Boughton in die Politik getrieben? Er sagt es nicht; aber ich vermute, es war dasselbe, was mich dazu getrieben hat: das ist Auflehnung wider eine unerträgliche Unterdrückung, die es einem unnötig schwer und qualvoll machte, als Künstler zu leben. Was ich nötig hatte, war eine Gelegenheit, mich selbst durch meine eigene Arbeit zu unterhalten und doch genügend Muße zu haben, um mich zum Künstler zu bilden und zu sehen, was ich in dieser Richtung in meiner Muße tun konnte; um erst, nachdem ich überzeugende Beweise dafür geliefert hätte, daß die Kunst mein eigentliches Arbeitsfeld sei, die Kunst zu meiner Arbeit und prosaischere Betätigungen zu meiner Erholung zu machen. Der Kapitalismus bot mir statt dessen acht oder neun, ja bis zu vierzehn Stunden zerstörender Arbeitsfron, nur um eine Handvoll Kapitalisten zu befähigen, als ungesunde Schmarotzer ohne Arbeit zu leben und Geld genug zu haben, um eine Sorte von Künstlern, die ihnen gerade gefielen, zu halten, ebenso wie sie deutsche Schäferhunde und Pekinger Hündchen, Papageie, Pferde, Jagdhunde usw. hielten. Ich lehnte diese Bedingungen ab; und ein gräßlicher Egoismus im Ausnutzen der Großmut meiner unglücklichen Eltern und einige Reste von Familienkapital ermöglichten es mir, dem Hungertod zu entrinnen, bis ich als Journalist angenommen wurde (hauptsächlich als ›Musikkritiker‹, in welcher Eigenschaft ich eine Menge dummes Zeug an den Herausgeber bringen konnte); aber da ich an dieser Prüfung keine Freude hatte, so ging ich weiter auf den Skalp des Kapitalismus aus, und nun hoffe ich, von ihm wenigstens einige Haare in meinem Wigwam hängen zu sehen, bevor ich sterbe. Aber die Auflehnung gegen ein untragbares soziales System ist nur eine Phase, wie die Krämpfe eines Kindes. Ich habe antikapitalistische Krämpfe mein ganzes Leben lang ge-

habt; und Rutland Boughton erfüllt damit die Seiten des Sackbut. Aber wenn der Kapitalismus niedergerungen wird, oder wenn er an seiner ihm anhaftenden Fäulnis und Verachtung für die Kunst stirbt, dann wird Mr. Boughtons Appell an alle Künstler, mit uns in Krämpfen zu liegen — denn darauf kommt es hinaus — seine Anklage verlieren ... Wenn, wie wir hoffen müssen (um nicht zu verzweifeln), der Kapitalismus ersetzt werden sollte durch eine vernünftige Ordnung allgemeinen Wohlstandes, dann wird jeder Künstler das haben, was ich wünschte und was Rutland Boughton wünschte, ein ausreichendes Auskommen mit genügend Muße, um unseren Künsten nachzugehen ohne den geringsten Seitenblick auf die Geschäftsklique.«

LA REVUE MUSICALE II/11, Paris. — »Les sœurs Brunsvik et leur cousine du ›Clair de Lune‹« von *Romain Rolland.* Die Beziehungen der Familie Brunsvik und Giulette Guicciardis zu Beethoven in der Zeit der Mondscheinsonate bis zur Appassionata. Aus dem Beethoven-Buch Rollands: »Beethoven, ses grandes époques créatrices.« — »Andersen und die Musik« von *Gustav Hetsch.* »Hans Christian Andersen, der dänische Dichter, der Erzähler von Weltruf, war seit seiner Kindheit besessen von Musik.« Die Freundschaft zu Mendelssohn und zu Schumann, die Beziehungen zu Liszt und Thalberg und vielen anderen Musikern werden erörtert. »Auf seinem Totenbett bedauerte der seit Monaten kranke Andersen am meisten, daß er nicht mehr Musik hören konnte.« — »Eine neue Abhandlung der Musikgeschichte« von Ch. van den Borren. Über Alfred Lorenz' »Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen«. — »Die Musik zur Zeit von Montaigne« von *Machabey.*

LE MENESTREL 90. Jahrg./39—43, Paris. — »Zwei italienische Mitarbeiter Glucks« von *J.-G. Prod'homme.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAPHICO MUSICALE III/8—9, Mailand. — »Erik Satie« Biographische Notizen und Bibliographie seiner Werke.

DE MUZIEK III/1, Amsterdam. — »Drama und Musik« von *Balthazar Verhagen.* — »Über die Orgelliteratur von der Spätgotik, Renaissance bis zum Barock« von *Floris van der Muerren.* — »Filmmusik-Experimente« von *Paul F. Sanders.*

MUSIKKULTUR III/8—9, Stockholm. — »Über die schwedische Oper« von *Wilhelm Peterson-Berger.* — »Musikalische Volksrenaissance in Deutschland« von *Felix Saul.* Über das 1. Arbeitersängerfest in Hannover.

MUZYKA V/10, Warschau. — »Polnische Kirchenmusik in der Epoche des Barock« von *Hieronim Feicht.* — »Im Wandel der Stile« von *Franz Schreker.* — »Das Problem der nationalen Musik« von *Franciszek Brzezinski.* — »Chorwerke in Polen« von *Adolf Chybiński.* — »Leoš Janáček« von *Mateusz Gliński.* *Eberhard Preußner*

MUSIK UND REVOLUTION 1928/9 (September), Moskau. — »Der Ausführende und das Werk« von *G. Kogan.* »Der theoretische Kampf zur Frage über das Verhältnis des Ausführenden zum Werk stellt einen ideologischen Ausdruck des Kampfes der verschiedensten ausführenden Stile dar, von denen jeder einzelne dem Geschmack und den künstlerischen Bedürfnissen der betreffenden sozialen Schicht unserer Sowjet-Wirklichkeit Rechnung trägt.« — »L. N. Tolstoj über die Musik (aus einem unveröffentlichten Tagebuch).« — »Tolstojs Verhältnis zur Musik« von *D. Sasslawskij.* — »Vom neuen musikalischen Theater (Zur Festlegung der Frage: ›Wie soll das zeitgenössische Sowjet-Opern-Theater sein?‹) « von *Pawel Nowitzkij.* »Wie und woher wird das neue musikalische Theater kommen? ... Die proletarische Musik und das neue musikalische Theater können nur erzeugt werden durch kühne Neuschöpfungen und leidenschaftliches Suchen nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten.« — »Vom Massen-Lied« von *N. Brjussowa.* — »Die Arbeit mit den Kreisen der Saiteninstrumente der Arbeiterklubs (Schluß)« von *A. Tschagadajew.*

MUSIKALISCHE BILDUNG 1928/3, Moskau. — »Zur Frage unserer Konzertpolitik« von *A. Weprik.* Weprik verwirft das System der einseitigen Vertragsabschlüsse (Gastrollen der Ausländer in Sowjet-Rußland) und verlangt endlich den regulären Austausch musikalischer Kräfte mit allen Ländern. Die Konzertprogramme müssen einer Änderung unterzogen werden: es dürfen nicht immer Werke derselben Komponisten in das Programm aufgenommen werden; Neues soll den Zuhörern geboten werden: Kompositionen, die das Streben der revolutionär-sozialen Klasse widerspiegeln. — »A. A. Spendiaroff und die Musik in Armenien« von *A. Schawerdjan.* — »Für das musikalische Bewußtsein« von *N. Schermann.*

M. Küttner

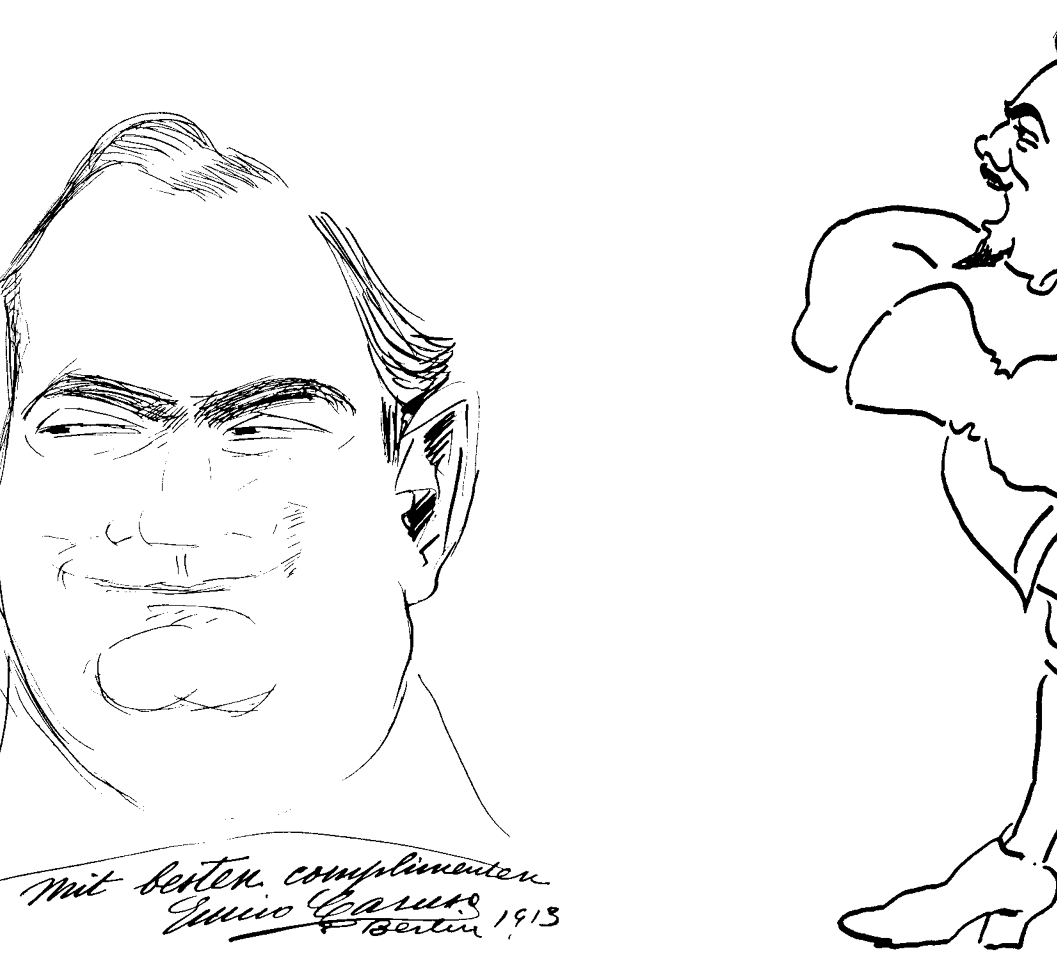
✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

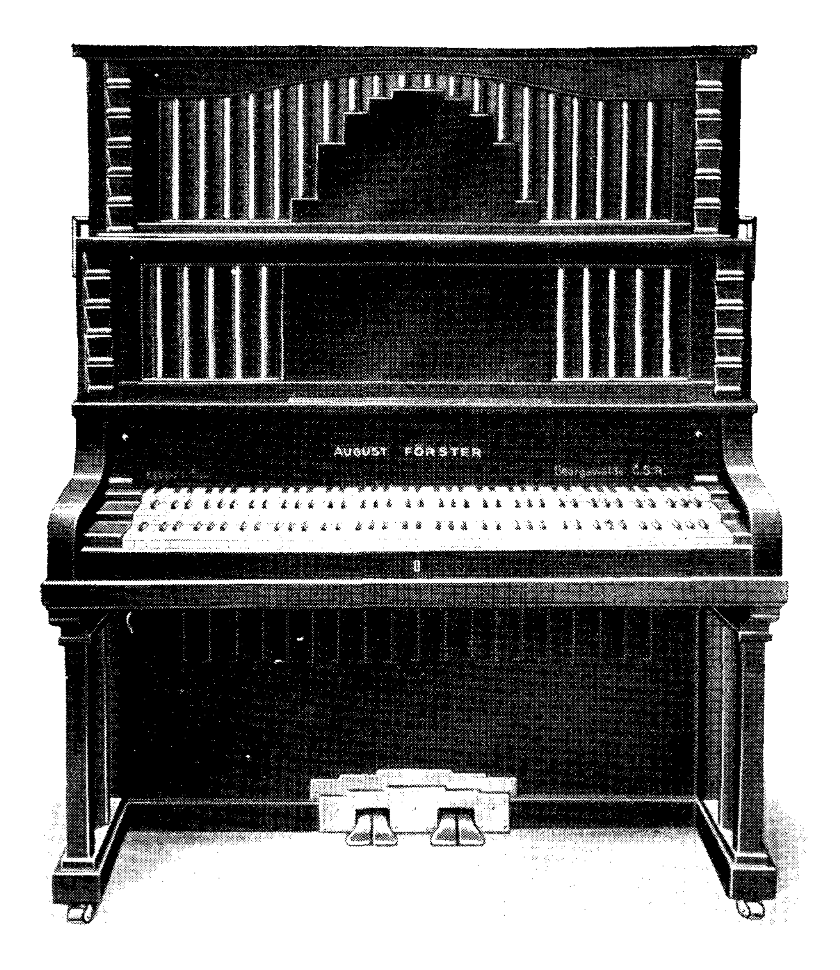
KARL WEIDLE: *Bauformen in der Musik.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Der Geist Spenglers, von außen tot argumentiert, arbeitet unterirdisch weiter. Das zeugt für seine Potenz. Auf den verschiedensten Disziplinen des Geisteslebens gewinnt er an Boden. Mehr und mehr unterwirft er fremdes Denken. Auch der vorliegende Versuch, die Entwicklungslinien von Musik und Baukunst in erneutem Vergleich enger aneinander zu ziehen, als es bisher geschehen war, ist ohne Spengler nicht denkbar, wenn auch die Parallelen zwischen diesen beiden Künsten älter sind als Spenglers Werk. — Im übrigen läßt sich gegen Weidles Werk im einzelnen nichts sagen. Es hält sich in Grenzen, innerhalb deren nicht mehr zu geben ist. Die Parallelen werden bei ausgezeichneter Kenntnis beider Künste durchgeführt, dazu gewandt und äußerst treffsicher im sprachlichen Ausdruck. Gedanklich aber holt es nicht weit genug aus. Die Vergleichsmöglichkeiten zwischen Musik und Baukunst werden als eine selbstverständliche Gegebenheit aufgegriffen, das Problem des Vergleichens an sich in keiner Weise erörtert. Konventionelle Vorurteile wie die in jedem Kopf spukende Parallele Bach-Gotik werden ohne weiteres übernommen und nun auch von der Seite der Architektur her (Weidle ist Dr.-Ing.) befestigt. Ist aber diese Parallele Bach-Gotik einmal angenommen, so zwingt sie zu bestimmten Folgerungen. Ein falsch angesetzter Ausgangspunkt wird zum Wegweiser; er *muß* das Vergleichsbild zeitlich verzerren. Denn nun entsteht eine Parallelfolge, welche die Renaissance mit Haydn und Mozart, das Barock mit Beethoven, das Rokoko mit Liszt (!), den Klassizismus mit Brahms identifiziert. Nach unten wird das Bild durch die Parallele Frühgotik-Schütz, romanischer Baustil-Palestrina ergänzt. Will man die Brüchigkeit dieses Systems, in dem die Musik der Baukunst zunächst im Abstand von 400, am Schluß nur noch von 100 Jahren folgt, erweisen, so braucht man den vorliegenden Vergleichsplan nur nach beiden Seiten hin zeitlich zu ergänzen; dann aber ist es sofort klar, daß man die Musik der Gegenwart nicht mit der Architektur im Anfang des vorigen Jahrhunderts gleichstellen kann. Schlimmer noch wird es bei einer Erweiterung nach unten; denn will man für die Musik vor Palestrina, also beispielsweise für die der Niederländer einen analogen Architekturstil finden, so müßte man noch tiefer in außerabendländische Kulturkreise eindringen als dies mit der Heranziehung des romanischen Baustils als Parallele zu Palestrina ohnedies schon geschehen ist. Das Bild verändert sich mit einem Schlage, wollte man sich entschließen, endlich einmal die durchaus barocke Haltung Bachschen Geistes anzuerkennen. Dann decken sich die Niederländer mit der Gotik, Bachs Söhne mit dem Rokoko, Mozart mit dem Klassizismus. Auch die zeitliche Gleichzeitigkeit aller geistigen und künstlerischen Strömungen wäre damit anerkannt und zugleich eine Methode erhärtet, die als bedeutsamste Tat Spenglers anerkannt werden muß. Diese Verschiebung in der zeitlichen Bewegung beider Künste, die vom Autor selbst nur flüchtig einmal berührt wird, zwingt zu ganz neuen Problemstellungen und Folgerungen. Weidle löst mit seinem Parallelismus die geistige Einheit einer Kulturepoche auf, wenn er etwa der Musik Renaissancecharakter in einer Zeit zuerkennt, in der die Baukunst im Zeichen des Rokoko steht. Oder geht Weidle noch weiter; nimmt er an, daß alle Künste, einem zwangsläufigen Schicksal folgend, stets die gleichen Stadien in ihrer Entwicklung durchlaufen, stets den gleichen Anfang, das gleiche Ende haben; daß Aktion und Reaktion sich immer wieder in derselben Weise wiederholen? — Nur wenn ein Buch dazu beiträgt, Gesetze und Kräfte bloßzulegen, die in der Geschichte wirksam sind, hat es Sinn. Alles andere ist — wenn auch noch so geistreiche — gedankliche Spielerei. Zu solcher aber verniedlicht sich die Darstellung, wenn der Autor am Schluß die beiden Entwicklungslinien von Musik und Baukunst mit zwei kanonisch geführten Stimmen einer Fuge vergleicht, deren Ablauf wohl in gleicher Gliederung, aber nicht gleichzeitig, sondern nacheinander erfolgt, so daß zu gleicher Zeit stets zwei verschiedene Entwicklungsphasen beider Stimmen zusammenklingen. — Bedenken der erwähnten Art tauchen auch dem Autor hin und wieder auf (es sind die geistig weitblickendsten Stellen des Buches), doch schlägt er sie rasch nieder; sie sind nicht stark genug, um ein einmal festgelegtes System zu durchbrechen. *Daß* aber dieses Buch den Kritiker anregt, diese Probleme von neuem, wenn auch in anderem Lichte aufzustellen, das ist letzten Endes auch wieder ein Verdienst seines Verfassers.

Kurt Westphal



Selbstkarikaturen Enrico Carusos



Das Vierteltonpiano von August Förster

TH. W. WERNER: *Musik in Frankreich.* Verlag: Ferdinand Hirt & Sohn, Breslau. (»Jedermanns Bücherei«).

Mit Freuden zeigt man dieses kleine Büchlein an, das mehr bietet, als sein Titel verspricht; denn es enthält auf 132 Oktavseiten eine ganz ausgezeichnete Geschichte der französischen Musik (und als Anhang noch ein reiches Bildmaterial). Schon lange hat uns eine im guten Sinne populäre Darstellung der musikalischen Entwicklung in unserem westlichen Nachbarlande gefehlt. Selbst in französischer Sprache gibt es keine zufammenfassende Übersicht, die uns befriedigen könnte und deren Übersetzung sich deshalb verlohnte, da die französischen Autoren bewußt oder unbewußt danach streben, die Musik ihres Landes als auf sich selbst beruhend zu erklären, und nur die eigene Kraft als treibenden Faktor der Entwicklung anerkennen. Werner verfällt nicht in den Fehler, die französische Musik als isolierte Einzelerscheinung zu betrachten, sondern er zeigt, wie sie sich im Zusammenhang mit der Musik der anderen europäischen Länder entwickelt hat. Am wertvollsten sind die beiden ersten Abschnitte, die bis zur Zeit Rameaus führen. Der dritte Teil, der die neuere Musik behandelt, ist leider sehr kurz geraten und bietet mehr eine Fülle klar gesichteten, sowie sorgsam gesiebten Materials als eine zureichende Charakterisierung der einzelnen Komponisten. Raum hierfür könnte in einer Neuauflage durch Weglassung der Komponisten niederen Grades gewonnen werden. Andererseits erscheinen mir einige Ergänzungen wünschenswert. So hätte ich z. B. unter den Impressionisten gern auch Déodat de Séverac berücksichtigt gesehen (der etwas so Tiefergreifendes und ganz Eigenes wie den »Kirchhofswinkel im Frühling« zu schreiben vermochte). Ravel sollte nicht immer mit Debussy in einem Atem genannt werden; die künstlerischen Überzeugungen und Ziele der beiden Meister waren so unvereinbar, daß sie auch persönlich erbitterte Gegner wurden, und bis zu Debussys Tode blieben. Gemeinsam ist ihnen nur das gelegentliche planlose Plätschern in den Tonfluten, wenn ihnen mal nichts einfiel, und ihre Musik sich auf Turnübungen an der Ganztonleiter beschränkte. Wichtiger als solche Einzelheiten erscheint die Frage, ob man über die Musik eines Landes schreiben kann, ohne das Schaffen seiner bedeutendsten Künstler aus ihrer Persönlichkeit und ihrem Erleben abzuleiten. Werner hat es versucht, und man muß zugestehen, daß es ihm gelungen ist. Er läßt alles Biographische beiseite und stellt z. B. bei Wandlungen des Stils nur die Wandlung, nicht den Grund dazu fest. Ein solches Verfahren, mag wissenschaftlich nicht ganz befriedigen, wenn es sich darum handelt, mit der Darstellung zugleich die Richtigkeit der Darstellung zu beweisen. Aber eine so kurze Schrift kann ja nur eine Art Referat sein, das dem gegenwärtigen Stande unseres Wissens entspricht; und Werner zeigt auf jeder Seite, daß er die gesamte Literatur nicht nur beherrscht, sondern zugleich auch in einwandfreier Weise ausdeutet. Er beweist nichts, aber er bringt nur Bewiesenes; und seiner Übersicht über die französische Musik können wir deshalb das höchste Lob zuerkennen, das einem solchen Führer erteilt werden kann: das der unbedingten Zuverlässigkeit in allem, was historisch erfaßbar ist. Die moderne Musik kann natürlich noch nicht historisch und darum auch nicht einwandfrei beurteilt werden. Eben deshalb begnügt sich der Verfasser hier damit, eine geordnete Gruppierung des vorliegenden Materials zu bieten. Diese Korrektheit und bescheidene Zurückhaltung ist ebenso sympathisch wie die ruhige und vornehme Sachlichkeit in allem, worüber der Historiker ein sicheres Urteil haben zu können glaubt. (Hat er es wirklich? Ich zweifle daran. Die historische Wahrheit ist für jedes Zeitalter verschieden; denn sie besteht nicht aus den festgestellten Daten und Zahlen, sondern aus ihrer Bewertung; wir können nichts über das aussagen, was »an sich« einmal war; wir »wissen« nur, was wir selbst erlebt haben, und auch dieses »Wissen« ist höchst unsicher.) Ein bißchen weniger »Geschichte«, etwas mehr Einfühlung in die moderne Musik, dann wird die kleine Schrift gewiß in »Jedermanns Bücherei« zu finden sein. Schon jetzt ist sie als populäre Übersicht über die französische Musik konkurrenzlos und unentbehrlich.

Richard H. Stein

GEDENKSCHRIFT *für Hermann Abert.* Von seinen Schülern. Hrsg. von *Friedrich Blume.* Verlag: Max Niemeyer, Halle 1928.

Wenn es die schönste Aufgabe einer Gedenkschrift ist, den Geist der gefeierten Persönlichkeit recht vielseitig lebendig werden zu lassen, so hat der vorliegende Sammelband diese Aufgabe in jeder Weise erfüllt. Auf der viel bewunderten Höhe Abertscher Operngeschichtschreibung etwa bewegt sich *W. Vetters* Beitrag über G. Chr. Wagenseils Verhältnis zu Gluck und Mozart. Eine der fruchtbarsten Anregungen aus Aberts Vermächtnis, seine im

Archiv für Musikwissenschaft (5, 1923) entwickelten Gedanken über »Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts«, greift *R. Gerber* auf und gelangt an Hand seiner »Cantiones sacrae« zu wertvollen Einsichten in die Sprache H. Schütz'. Aus der reichen Fülle der hier vereinigten Abhandlungen sei im Vorbeigehen nur auf *K. G. Fellerers* aufschlußreiche Studie über ein Palestrinasches Credo hingewiesen, auf *P. Kleemanns* Versuch, in Hindemiths Schaffen, d. h. im 2. Teil seiner »Klaviermusik« innere Logik, ja selbst romantische Bindungen nachzuweisen (hier vermißt man sehr Notenbeispiele), endlich auf *E. Laaffs* überraschende Einblicke in die innere Einheitlichkeit der Schubertschen h-moll-Sinfonie. *Fr. Blumes* Leitaufsatz »H. Abert und die Musikwissenschaft« wird zu einem knappen und ungemein plastischen Überblick über die neuzeitliche Entwicklung der Musikwissenschaft überhaupt. Schließlich noch ein in seiner Gewissenhaftigkeit und Übersichtlichkeit vorbildlicher Beitrag, eine Bibliographie der Schriften Aberts von *E. Laaff*. So zeigt diese Gedenkschrift für H. Abert wirklich, was nach des Herausgebers Meinung ihr Sinn sein soll, »daß sein Geist weiterlebt«. *Willi Kahl*

185 JAHRE STAATSOPER: *Festschrift*, herausgegeben von Dr. *Julius Kapp*. Atlantic-Verlag, Berlin 1928.

Zur Wiedereröffnung der Berliner Staatsoper Unter den Linden hat der Dramaturg des Hauses, Dr. *Kapp*, diese umfangreiche Festschrift herausgegeben, deren Hauptbeitrag: »Die Geschichte der Staatsoper« von ihm selbst verfaßt ist. In acht übersichtlich aufgebauten Kapiteln läßt er aus den Anfängen des Berliner Musiklebens die Geschichte des Operntheaters hervortreten, schildert er zunächst die schrankenlose Herrschaft der italienischen Oper, bis nach dem Tilsiter Frieden eine Gleichberechtigung der deutschen neben der italienischen Oper erreicht wurde und Glucks Meisterwerke hier gespielt werden konnten. Ein weiteres Kapitel umfaßt das zwanzigjährige Herrschertum Spontinis, in das so erfrischend Webers »Freischütz«-Erfolg hineindonnerte, — diesem folgt ein anderes Kapitel über Meyerbeers Operndirektion, und mit der Schilderung der »Ära Botho von Hülsens« ist der Übergang zur neuen Zeit, zur Hofoper des letzten Kaisers und der daraus hervorgehenden Staatsoper gegeben. In der sachlich und gut erzählten, von zahllosen Illustrationen begleiteten Darstellung Kapps bilden diees Kapitel nicht nur eine höchst lesenswerte operngeschichtliche Spezialstudie, sondern gleichzeitig die denkbar beste Grundlage für eine sicherlich einmal zu erwartende wissenschaftlich umfassende Geschichte der Staatsoper. — Aber nicht geringer sind die den Band vervollständigenden Arbeiten von *Eduard Fürstenau* über die Geschichte der Architektur des Hauses, sowie von *Georg Linnebach* über die neuen technischen Anlagen zu schätzen.

Hans Tessmer

WILHELM WENDEL: *Grundlage des Schulmusikunterrichts*. (Pädagogisches Magazin, Heft 1161.) Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza.

Eine »geradwegige Erziehung zum bewußten Singen nach Noten« will der Verfasser in diesem Büchlein geben, und gewiß bringt er dem Elementarlehrer im Schulgesang auch manchen brauchbaren Hinweis. Im allgemeinen aber dürfte seine »Methode«, den Kindern die Töne der Tonleiter durch das Bild einer »Leiter« zur Anschauung zu bringen und vor Einführung der eigentlichen »Noten« erst die Ziffern 1—7 im Liniensystem zur Anwendung zu bringen, weder »geradwegig« noch neu sein. Da gibt es doch wohl ersprießlichere Wege, das Tonbewußtsein zu wecken und zu erziehen, und es ist nicht recht ersichtlich, warum sich der Verfasser gegen die ausgezeichneten neueren Methoden des Tonworts und der Tonika-Do wendet, deren erstere jedem Ton einen gleichbleibenden Namen in Form einer sangbaren Silbe (des Tonworts) unterlegt, und deren zweite alle Töne der Tonleiter organisch aus dem Naturdreiklang und seiner Quintverwandtschaft ableitet. Im übrigen bekämpft der Verfasser die »Vogelorgelmethode«, d. h. das mechanische Vor- und Nachsingen; ist aber etwa seine »Ziffernmethode« oder Merksätze wie der: »Von der 3 zur 4 und von der 7 zur 1 ist ein Halbton« nicht ebenso mechanisch und der Ausbildung des Gehörs noch weniger förderlich?

F. Müller-Rehrmann

ALBRECHT THAUSING: *Die Sängerstimme. Ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust.* Verlag: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart 1927.

Rezensent meiner »Sängerstimme« im Augustheft der »Musik« behauptet, daß darin von »Weichheit und Schönheit der Stimme kaum die Rede« sei, und tut so, als wenn ich die

Kraft des »Stimmbizeps« als Selbstzweck betrachte, während es doch »Stimmriesen« gegeben habe, »wie der vom Verfasser andauernd zitierte Caruso, bei dem die Schönheit der Stimme und die vollendete Kunst die Hauptsache waren«, womit Rezensent wiederholt die Meinung äußert, daß für mich Schönheit und Kunst eben nicht die Hauptsachen seien.

Dieser Häufung von Unwahrheiten gegenüber muß ich von meinem Recht der Berichtigung Gebrauch machen. Ich habe nicht nur ein Buch über die »Sängerstimme« und also selbstverständlich über die »schöne Stimme« geschrieben, sondern insbesondere im vierten Kapitel die Schönheit des Gesangstones in seinem Hauptelement, dem ebenmäßigen Vibrato erstmalig genau beschrieben, ferner die Schönheitselemente der Gesangssprache, besonders die Kantilene, im fünften Kapitel ausführlich erörtert und bin auf die Erscheinungen, die den Eindruck der Schönheit bestimmen, immer wieder zurückgekommen. Zwar habe ich die große Bedeutung der Kraft der Stimme für ihre Entwicklung, Schönheit und Berufsbrauchbarkeit dargetan und zum erstenmal ausführlich genug begründet, habe aber keinen Zweifel darüber bestehen lassen, daß es in erster Linie auf die Schönheit der Stimme ankommt, und zum Beispiel auf S. 128 gesagt: »Eine Kraft, die sich nicht mit großer Schönheit verbindet, ist überhaupt keine Kraft in unserem Sinne, keine Sängerkraft.« Die Behauptung ferner, daß ich Caruso »andauernd zitiert« hätte, ist ebenfalls unwahr.

Ferner behauptet Rezensent, daß »von der Resonanz überhaupt nicht die Rede« sei. Auch das ist unwahr. Wahr ist vielmehr, daß ich die Voraussetzungen der besseren Resonanz des Sängers in dem weit ausgebuchteten »Sängerhals« ausführlich beschrieben und auch wörtlich darauf hingewiesen habe, daß durch diese Gestaltung »die *Resonanz*hohlräume der Vokale besser und ohne große Kieferbewegung gebildet werden können« (S. 2). Soweit es sich um bloß vermeintliche Resonanzen (z. B. Stirnhöhlen- und Brustresonanz usw.) handelt, bin ich darauf nicht eingegangen, habe das aber auf S. 91 Anm. begründet.

Schimpfworte wie »Ignoranten, Idioten« usw. gehören der Sprachgesittung des Rezensenten an; ich dagegen habe meine Behauptungen und Widerlegungen sachlich begründet, wie jeder Leser nachprüfen kann. Auch habe ich nicht von »betrogenen Opfern« des Gesangsunterrichtes gesprochen, sondern sachlich begründet, daß die Eigenschaften, auf denen die Berufsfähigkeit der Stimme beruht, nicht so genau bekannt sind und gelehrt werden, wie das Interesse des Gesangschülers es erfordert. Ferner geht aus meinen Worten nicht hervor, daß ich »die verlogenen Gesanglehrer« meinen »wahrheitsliebenden Anhängern« gegenübergestellt hätte, welche Geschmacklosigkeit mir der Rezensent unterschiebt, sondern ich habe von Gesangspädagogen gesprochen, die (natürlich ohne zu meinen Anhängern zu zählen) meine »Sängerstimme« freudig aufgenommen haben, im übrigen aber gesagt, daß es unter den Gesangspädagogen genug »begabte und wahrheitsliebende Personen gibt«, welche — so ist der Sinn — sich »von der Illusionistik der Masse der Gesangschüler loslösen« könnten, die von Sängerruhm und Solistengage träumen und nicht die Elemente der sängermäßigen Anlage mitbringen. Ich behandle hier Dinge, die jeder kennt, und tue es nicht unliebenswürdiger, als es sonst oft geschehen ist, sondern sachlich, darum allerdings nicht angenehmer für den, den es angeht.

Schließlich hat Rezensent behauptet, daß ich »für eigene Ideen« nicht kämpfe, sondern nur »zu kämpfen scheine«, in Wirklichkeit aber ein »Apostel des großen G. Armin« sei. Der Rezensent, der als alter Gesanglehrer die Veröffentlichungen Armins kennt, muß wissen, daß sich damit der (größtenteils selbst erarbeitete) Inhalt der »Sängerstimme« nicht deckt, dieser den Meinungen Armins zum großen Teil sogar widerspricht. Auch sehe ich das Verdienst Armins an ganz anderen Stellen, als wo dieser es zu sehen wünscht. Wenn ich es trotzdem hervorgehoben habe, so geschah das allein um der Wahrheit willen, wie ich sie sehe, und ohne jede Rücksicht auf persönliche Beziehungen und Interessen.

Albrecht Thausing

*

Meiner Besprechung im Augustheft der »Musik« XX/11 habe ich weder etwas hinzuzufügen noch davon wegzunehmen. Ich überlasse es getrost dem Urteil der Leser, ob ich mit meinen Bemerkungen recht habe oder nicht.

Hjalmar Arlberg

* * *

Nachdem wir dem Autor Raum zur Entgegnung und dem Referenten die Möglichkeit der Antwort gegeben haben, beenden wir hiermit die Aussprache in dieser Angelegenheit.

Die Schriftleitung

MUSIKALIEN

ADOLF BUSCH: *Fünf Präludien und Fugen für 2 Violinen, Viola und Violoncell op. 36.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses ganz vorzüglich gearbeitete Werk könnte mit Hinweis auf sein erhabenes Vorbild etwa »Das wohltemperierte Streichquartett« heißen. Die jeweiligen Mustervorlagen aus Bachs tiefernst nachempfundenem Klavierzyklus sind als Anreger der einzelnen Stücke unschwer wiedererkennbar. Auf seine subjektiv bedingte Weise betrat hier somit auch Adolf Busch den vorwärtsführenden Weg von Reger zu Bach. Nicht nur hinsichtlich des Gebrauchs äußerer Mittel, sondern auch in der geistigen Gesamthaltung. Nicht allein in bezug auf den Tonartwechsel, der stets nur innerhalb nächster Verwandtschaftsgrade verläuft — wobei es sich fast von selbst versteht, daß der Akkordbau die Gesetze der alten Konsonanzlehre aufs strengste beobachtet —, sondern auch betreffs der Stimmführung, die nun grundsätzlich motivischer angelegt ist als bei Reger. Die Elemente des Themas und des Comes werden kontrapunktisch unablässig herangezogen und stilbewußt weitergebildet: sie verflachen nicht zum Eigenleben entbehrenden, lediglich akkordbildenden Material. Allerdings: das Beibehalten der Motivkeime und deren Entwicklung soll den jüngsten Schlagworten gemäß zwar auch kein sonderliches Verdienst mehr sein. (Lob und Tadel sind heutzutage überhaupt arg relative Begriffe geworden. Manches Lob von gestern verfärbt sich jäh zum Tadel von heute. Und umgekehrt.) Dennoch sei hier mit aller Entschiedenheit ausgesprochen, daß die thematische Entwicklung — jenseits ihres darstellerisch stimmunghaften Zweckgebrauchs — als eine reinmusikalisch konstruktive und nicht als eine psychologisch romantische Funktion anzusehen und zu werten ist! ... Von den durchwegs klangreich gesetzten fünf Präludien und Fugen gebührt der Vorrang dem dritten Paar. Einem ebenso stark empfundenen wie linear meisterlich gebändigten Vorspiel folgt hier eine Lento-Fuge mit zwei Themen: ein hochgesinnter f-moll-Satz, der sein festes Gefüge in dem mit Doppelstrichen begrenzten Mittelteil leider wohl etwas auflockert, aber im Vorder- und Nachsatz schönstes Ebenmaß zeigt. Trefflich gelungen ist auch das zweite Präludium — eine reich ornamentierte Phantasie — sowie die fünfte Fuge, die als handfeste, frische Bourrée dahintanzt. Ein Stück im besten, lebensvollen »alten Stil« ... Ich lobe dieses Werk mit vieler Freude und in der festen Überzeugung, daß sein ausgeglichener, in der nacherlebten Vergangenheit heimisch verwurzelter Historismus einem voraussetzungslosen, unverantwortlichen oder rezeptmäßigen Fortschrittlertum unbedenklich vorzuziehen ist. (Hoffentlich wird aus diesem Lob von heute kein Tadel von morgen.)

Alexander Jemnitz

ADOLF BUSCH: *Hausmusik op. 26. Nr. 1 Erstes Duett für Violine und Klarinette. Nr. 2. Zweites Duett für Violine und Klarinette. Nr. 3. Deutsche Tänze für Klarinette, Violine und Violoncell.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts entsteht eine immer schärfere Trennung zwischen Konzertmusik und Hausmusik: der Musik der Fachleute und derjenigen der Dilettanten. Am Anfang des 19. Jahrhunderts besteht dieser Unterschied lediglich in der Verschiedenheit der Instrumente und dementsprechend der Form (Sinfonie — Lied) und in der größeren oder geringeren technischen Schwierigkeit der Ausführung; ihr Stil und ihr Geist ist derselbe. *Heute* ist die »ernste Kunstmusik« fast nur noch Konzertmusik und an die Stelle der Hausmusik ist mehr und mehr die Salonmusik getreten: Schlager und mißhandelte Reste der klassisch romantischen Musik. Ursache und gleichzeitig Folge dieser Erscheinung ist der immer größer werdende Abstand zwischen Künstler und Publikum. — Wenn nun heute ein ernster Künstler unternimmt, »Hausmusik« zu schreiben, so kann seine Absicht nur eines sein: diesen Abstand zu vermindern, dem Laien und Dilettanten die Kunstmusik und dieser jenen wieder näher zu bringen. Zu diesem Zweck müßte er leichtverständliche und leichtausführbare Stücke bieten; innerhalb gewisser Grenzen müßte er jedoch versuchen, das in eine Sackgasse geratene Musikverständnis seines Publikums zu entwickeln. Erstens müßte er von der Tyrannei des harmonischen Empfindens loszukommen suchen, und den Sinn für die Linie, für die Polyphonie wecken, zweitens müßte er der Alleinherrschaft der Dur-Moll-Kadenz ein freieres Kadenzieren entgegensetzen, etwa wie es die Volksmusik Osteuropas und Asiens in überreicher Auswahl bietet, und darüber hinaus eine Brücke zu unserer Moderne, zur nur-melodischen, »atonalen« Kadenz Hindemith und Schönbergs bauen.

Adolf Buschs »Hausmusik« ist anscheinend nicht aus diesen Überlegungen heraus entstanden. Die gewählte Besetzung mag künstlerisch reizvoll sein, für den angedeuteten Zweck ist sie ungeeignet. Eine Hausmusik, die bilden will, sollte sich an möglichst viele wenden. Es gibt jedoch sehr wenig Liebhaber-Klarinettisten, und die Orchestermusiker haben größere Ansprüche, als daß ihnen diese Musik wertvoll sein könnte. — Das erste Duett ist leicht ausführbar und hat eine gewisse Anmut; das zweite ist schwerer und etwas verworren; die Deutschen Tänze sind langweilig: alles in einem matten Stil der Frühromantik. — Das erste Duett hat immerhin eine gewisse Bedeutung als Unterrichtsmaterial für angehende Musiker. *Paul Weiss*

TELEMANN, G. PH.: *Quartett in e-moll.* Für Violine, Flöte, Violoncell obligat und Pianoforte bearbeitet von *Max Seiffert.* Collegium musicum Nr. 56. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Seitdem durch die Bestrebungen einer neuen Laien- und Jugendmusikbewegung der historische Begriff des »*collegium musicum*« auch extra universitatis portas Gegenwartsbedeutung gewonnen hat, mehren sich berechtigterweise die Versuche, angemessene Stoffgegenstände aus der historischen Zeit des collegium musicum den Bedürfnissen des heutigen Laienmusizierens dienstbar zu machen. Hugo Riemann war der erste, der diesen Begriff, freilich, wie er selbst bekennt, in bewußt historisierendem Sinne wieder aufgenommen und ihn durch die Einrichtung der vorliegenden reichhaltigen Literatursammlung von Kammermusikwerken aus dem 18. Jahrhundert praktisch veranschaulicht hat. In dieser historisierenden Einstellung gegenüber den Aufgaben des collegium musicum ist die Sammlung bis in ihre jüngsten Beiträge der Anschauung ihres Gründers getreu geblieben. Die vorliegende letzte Nummer der Sammlung ist aus dem III. Teil von Telemanns Sammelwerk »Tafelmusik« (»Musique de Table, partagée en 3 productions, dont chacune contient 1 Quatuor, 1 Concert à 7, 1 Trio, 1 Solo, 1 Conclusion à 7«, 1733) gegriffen. Für die Qualität der Ausgabe bürgt der Name des Bearbeiters, Max Seiffert, des anerkannten Praktikers in der wissenschaftlichen Neuausgabe alter Tonkunst. Dennoch darf die grundsätzliche Frage nicht zurückgedrängt werden, inwieweit eine festgelegte Bearbeitung mit modernen Phrasierungsmitteln dem Wesen dieser Musik und ihrer originalen Kundgebung entspricht, d. h. ob die Ausführung und Klangumsetzung vorgedacht oder ob sie nicht der unmittelbaren Darstellungsfähigkeit der Spieler — wie es das Original vorsieht — überlassen bleiben soll? Die Entscheidung wird von der Einstellung des jeweiligen Spielkreises abhängig sein und davon, ob das Schwergewicht auf den *Vortrag* dieser Musik oder ihre *Selbsterarbeitung* gelegt wird. Eine entsprechende Kenntlichmachung der Vorschläge des Bearbeiters im Druck würde jedenfalls dem Werke das pädagogische Charakteristikum sichern: die Angemessenheit der Ausführung von der originalen Gegebenheit her dauernd zu erfragen. *Hans Boettcher*

ARNOLD MENDELSSOHN: *op. 83 Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gegen des Komponisten erstes, im Jahre 1916 erschienenes Quartett op. 67 scheint mir das vorliegende inhaltlich etwas zurückzustehen; namentlich wirkt die Erfindung im ersten Satz zu wenig reizvoll und bezwingend. Nicht ohne Eigenart ist in dem innigen Andante con moto der Mittelteil. Wirkungsvoll das im Hauptthema marschartige Schlußvivace, dem eine kurze elegische Einleitung vorausgeschickt ist. Den klassischen Quartettstil beherrscht der Komponist vortrefflich. *Wilhelm Altmann*

GÜNTER RAPHAEL: *Quintett in cis-moll für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 6.*

—: *Sonate c-moll für Bratsche allein op. 7, Nr. 1.*

—: *Sonate e-moll für Flöte und Klavier op. 8.* Sämtlich im Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Raphaels Kunst ist rückwärtsschauend, sein Weg ein Holzweg. — Veränderte Voraussetzungen können nicht gleiche Auswirkungen haben; jeder Stil ist ein Kind seiner Zeit, untrennbar mit ihr verbunden und kann ebensowenig wiedererstehen, wie die Geschichte sich nicht wiederholt. Jeder Versuch, welcher einen vergangenen Kunststil zu neuem Leben zu erwecken, neue Ideen in alte, zu Schablonen erstarrte Formen zu gießen unternimmt, muß scheitern und im besten Falle werden technisch gekonnte, aber unwahre Werke das Ergebnis sein. — Die vorliegenden Kompositionen sind etwa in dem Stil des mittleren Reger geschrieben, ihre Formen sind längst

erprobt und von jedem Tondichterling bis zum Überdruß variiert. Sie lassen einen vollständig kalt und sind nicht einmal technisch einwandfrei. Vor allem befremdet auf Schritt und Tritt das Fehlen der tonalen Logik. Modulationen verfehlen ihr Ziel und selbst kurze Phrasen entgleisen und bringen Tautologien von geradezu peinlicher Wirkung. Am auffallendsten ist dies in einigen Stücken der Bratschensonate, deren Einfachheit nicht den geringsten Zweifel in ihrer Beurteilung aufkommen läßt. Formal sind nicht nur die meisten Stücke als Ganze ohne Gleichgewicht, sondern auch einzelne Phrasen mißlungen. Die Themen sind zwar meistens plastisch, die Arbeit jedoch maßlos weitschweifig. — Trotz allem zeigen diese drei Werke eine wachsende Routine und sind ohne Zweifel leicht, ohne viel Nachdenken geschrieben. Ihr größter Vorzug ist aber, daß sie ausgezeichnet instrumentiert sind und immer gut klingen. Raphael ist nicht nur ein gewandter Pianist, sondern er lebt sich auch vorzüglich in die Eigenart jedes Instrumentes ein und verbindet sie aufs Glücklichste.
Das Quintett hat zwei pathetische Sonatensätze als Ecksätze, deren erste Themen erdrückt werden, — ein interessantes Scherzo und ein mißratenes und langweiliges Andante. Das Ganze macht den Eindruck einer Schularbeit und stellt beträchtliche Anforderungen an die Technik der Spieler. — Die Bratschensonate hat die Form einer klassischen Suite, deren Sarabande durch ein Andante mit Variationen ersetzt ist. Am besten gelungen ist das Präludium, völlig verfehlt das Andante; alles sehr gesangvoll und nicht übermäßig schwer. — Am wertvollsten ist die Flötensonate. Das Thema des ersten Satzes zeigt zum erstenmal ein eigenes Gesicht, seine Durchführung ist platt. Der zweite Satz ist ein witziges Capriccio, das wieder stark an Reger anklingt. Das Rondo setzt mit einem lieblich geschwungenen Thema ein, um bald wieder zu verflachen. *Paul Weiss*

FRANCO ALFANO: *2. Streichquartett in C.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Das Opus zeigt Finalsonatenform. Die Bewegung, die in einem langsamen, ruhig singenden Satz anhebt, treibt über das Allegretto hinweg dem bravourösen Molto Allegro zu. So klar die äußere Struktur ist, so buntscheckig und vielfarbig ist die innere. Namentlich der letzte Satz, welcher länger als die beiden ersten zusammengenommen dauert(!), wirkt in seiner inneren Zerrissenheit, in der Aneinanderreihung heterogenster Partien und vor allem in der unmöglichen stilistischen Verschiedenheit seiner beiden Hauptthemen nicht gerade erfreulich. Hat das zweite, ein wenig orientalisierende Thema wenigstens gewisse klangliche Reize, die besonders bei *Con anima* (Takt 23—30) und — rhythmisch variiert — bei *Presto* (Takt 41—57) zur Geltung kommen, so ist das erste, in reinem C-dur stehende Thema von einer Banalität, die sich bei *Molto energico* (Takt 233 bis zum Schluß) zu erschreckend ordinärer Bravour versteigt. In diesem letzten Satz tritt die Mischung von Impressionismus und Akademikertum, die das ganze Werk kennzeichnet, am auffallendsten in Erscheinung. Müssen wir diese ablehnen, so erfreuen wir uns an dem langsamen ersten Satz und seiner schön geschwungenen, weichen Melodik. *Kurt Westphal*

ETHEL SMYTH: *Two Interlinked French Folk-Melodies* (Zwei ineinander verwobene französische Volksmelodien) für Flöte, Oboe (oder Violine, oder Bratsche) und Klavier.
—: *Variationen über ›Bonny Sweet Robin‹* (Ophelias Lied) für dieselbe Besetzung. Verlag: Oxford University Press, London.

Seiner Anlage und seinem Inhalt nach ist das erstere Werk das flottere, frischere, das ohne formale oder satztechnische Komplikationen glatt abläuft, und die beiden heiteren französischen Lieder lustig durcheinander wirbelt. Eine anspruchslose, unschwere Komposition, durchaus gediegen und sachlich.
Das Variationenwerk ist schwerblütiger und, dem Wesen der als Thema verwendeten Melodie entsprechend, melancholischer. Nicht immer ganz natürlich wirkend, oder, wenn man will, eigenartig, ist manchmal die Harmonisierung. Die beiden Originalinstrumente sind geschickt verwendet. Inhaltlich strebt das Werk nach einer gewissen Vertiefung, die ehrlich ist, und die von ernstem Wollen zeugt. Beide Werke sind für die Hausmusik durchaus zu empfehlen, zumal dabei auch einmal die auf diesem Gebiet zu Unrecht vernachlässigte Oboe berücksichtigt worden ist. Doch auch der Ersatz der Oboe durch Geige oder Bratsche (letztere wäre bei dem Variationenwerk des Klangstimmungsmoments wegen der Violine vorzuziehen, wenn keine Oboe zur Verfügung steht), den die Komponistin selbst angibt, dürfte die Wirkung kaum beeinträchtigen. *H. W. Draber*

ERWIN SCHULHOFF: *Klaviersonate Nr. 2.* Verlag: J. & W. Chester, London.

Ein flottes, gut spielbares Werk, das mit wenigen Mitteln satten Klang zu entfalten weiß und in der Sicherheit seiner Instrumentbehandlung den wohlgerüsteten Pianisten erkennen läßt. In der Gesamtanlage sticht jedoch der chromatisch entwickelte erste Satz merklich von den folgenden drei diatonisch erfundenen Sätzen ab: er hält noch treu an den Überlieferungen einer post-debussystisch orientierten Unterklasse der Neuwiener Schule fest, während die übrigen Sätze mit fliegenden Fahnen ins Lager der Folkloristen übergehen und sich zur tschechisch-slowakischen Volksmelodik bekennen. Diese stilistische Zweiteilung innerhalb eines Werks fände vielleicht ihre motivische Begründung, wenn sie irgendwo im weiteren Verlauf, durch eine bestätigende Rückbeziehung auf die Art des ersten Satzes, für das richtige Gleichgewicht sorgen würde. Bei alldem bliebe aber noch die Frage offen, ob dergleichen Folklore nicht etwas zu äußerlich ist ... Folkloristische Kunst — vor zwei Jahren noch die »große Mode«, heute bereits nach Gebühr dem allumfassenden Gesamtgeschehen eingeordnet — besitzt nur dann wirkliche Daseinsberechtigung, wenn sie geheimste Beziehungen zur Volksseele bloßlegt und wieder einmal ein neues Gesicht an dieser Seele aufzudecken vermag. Alle echten, folkloristischen wie nicht folkloristischen Künstler begegnen einander darin, daß sie immer neue Schleier vom Antlitz ihrer Rasse beiseiteziehen; nur vollbringt dies der eine auf mehr materiellem, der andere auf mehr metaphysischem Wege. Eine restlose Enthüllung bleibt freilich Utopie, da jenes Antlitz unerforschlich vielseitig ist und sich von innen heraus rätselhaft regeneriert ... Am ansprechendsten erscheint das lustige Scherzo, dem der aus dem Handgelenk hingeworfene Stil Erwin Schulhoffs auf den Leib zugeschnitten ist. Musikantisch flüssig erweist sich auch das Schlußrondo, während das paraphrasierende Adagio nicht recht zur Entfaltung kommt.

Alexander Jemnitz

ALAN BUSH: *Prelude and Fugue for Piano op. 9.* Verlag: Oxford University Press, London.

Ein nicht nur mit äußerlicher Strenge des Satzes, sondern auch mit innerlicher künstlerischer Gewissenhaftigkeit erarbeitetes Werk. Schon der Anfang des zweistimmigen Präludiums berührt als organisch erfaßtes Gebilde sympathisch: die Unterstimme wiederholt zwar die Notenreihe der vor ihr einsetzenden Oberstimme, aber in neuer, rhythmisch gleichsam zur Begleitung umgeprägter Form des Hauptmotivs, und gelangt erst später bei der freien Umkehrung des Anfangs zu eigentlicher Bedeutung. Die Gesamthaltung verrät wohltuenden Respekt vor der Einzelnote und eine fast überempfindliche Sparsamkeit bei der Verwendung instrumentaler Ausdrucksmittel. Logischer Ernst und Selbstzucht stehen in dieser — Edward J. Dent, Esq. gewidmeten — Komposition als hervorstechendste positive Eigenschaften den negativen gegenüber: der allzu begrenzten Stimmung und einer gewissen Sprödigkeit, ja Dürftigkeit der Schreibweise. Die Fuge folgt dem von Beethoven geschaffenen Beispiel und ist bei aller Klarheit des Duktus, im Formalen romantisch gelockert. In ihrer durchgeführten Einheitlichkeit ist sie achtungsvollen Lobes wert.

Alexander Jemnitz

HEINRICH NOREN: *op. 51 »Herbst«*, drei Lieder nach Texten von Max Dauthendey für Alt oder Mezzosopran und Klavier. Verlag: N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Diese Lieder gehören stilistisch der Brahms-Reger Linie an. Sie haben deren Vorzüge, aber auch deren Schwächen. Die Mittel einer gesteigerten Harmonik sollen helfen, den Stimmungsgehalt eines lyrischen Gedichtes nach jeder Richtung hin zu vertiefen und zu erschöpfen. Nicht selten wird er durch dieses Bestreben, das gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zum Orchesterlied drängte, vergröbert; denn es unterstreicht jede Andeutung, hebt ins helle Licht, was *zwischen* den Zeilen reizvoll wirkte, es weitet den Raum des Gedichtes und gestaltet ihn unnatürlich breit aus. Auch hier erdrückt ein sinfonisch ausgebauter Klavierpart das zarte lyrische Gebilde. Die *heimliche* Musik, die aus den schwebenden, nur schwach pochenden Rhythmen Dauthendeyscher Verse klingt, hat Noren nicht vernommen. Am ausgeglichensten ist das 2. Lied »Jetzt sind die gelben Blätter gezählt«. — Wenn auch diese Lieder im übrigen nicht sonderlich originell sind, so beweisen sie ehrliches und ernsthaftes Bemühen. Schon die Wahl der Gedichte zeugt von dem kultivierten Empfinden ihres Komponisten. *Kurt Westphal*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Es war fast selbstverständlich, daß die Berliner *Staatsoper* Richard Strauß' »Ägyptische Helena« in ihren Spielplan aufnahm — vielmehr so tun mußte, als ob sie auch dieses Werk seinen andern fest anreihen wollte. Außer dieser Repräsentationspflicht gibt es wohl nichts, was diese Erstaufführung in Berlin, mit so viel Aufwand an Kräften und Kosten, rechtfertigen könnte. Es ist nun leider zu bekannt, wie wenig kurzweilig diese Oper schon durch ihr literarisch tiefsinnig gewolltes Textbuch ist, und wie wenig die Musik unseres noch immer größten Meisters mit ihrer Edelroutine diesen Mangel auszugleichen weiß. Wohl nie vorher hat man in Berlin ein Werk von Richard Strauß so kühl empfangen, so rücksichtslos behandelt wie dieses. Kein Mensch wird verkennen, daß auch diese Partitur nur von einem Richard Strauß geschrieben werden konnte, aber was gilt das, wenn sie uns so gar nichts sagt! Dabei mußte für diese Erstaufführung ein anderer Tenor herangeholt werden; man hielt etwa Fritz Soot, der doch mindestens ein sehr guter Schauspieler ist, nicht für würdig, noch fähig, den Menelas in all seiner sogenannten Problematik greifbar werden zu lassen. Was *Rudolf Laubenthal*, dieser an der Neuyorker Metropolitan Hochgepriesene, schon als Sänger an ihm verbrach, war geeignet, Freunde der Musik zu ärgern. Dagegen sorgte die mit Wohlklang erfüllte Fraulichkeit der *Maria Müller* dafür, daß man mindestens an Schöngesang nicht zu kurz kam. *Leo Blech* dehnte mehr, als es in Dresden durch Busch geschehen war. Man spürte, daß der Komponist, der seine eigene Lyrik überschätzt, dahinter stand. *Aravantinos* hatte ein, zuweilen sehr süßes Zauberreich für die »Ägyptische Helena« ersonnen. Was sollte er auch tun! Die Anpassung an den Geist des Komponisten war hier so eng wie möglich. *Marie Gutheil-Schoder* hatte geholfen, die Regie des Spielleiters *Karl Holy* auf die Höhe des Hofmannsthal-Straußschen Werkes zu bringen.

Demgegenüber versuchte die *Städtische Oper* wieder eine Heimstätte des jüngsten Opernschaffens zu werden: *Kurt Weills*, des durch die Musik der Dreigroschenoper auch weiteren Kreisen des Publikums bekannt gewordenen, zwei Einakter »Der Protagonist« und »Der Zar läßt sich photographieren« zeigten sich einer zum Teil verdutzten Öffentlichkeit. Daß an dieser Bühne Kreneks »Jonny« Erfolg gehabt hatte, war noch nicht Beweis dafür, daß Kurt Weill sich behaupten würde. Jonny, aus einer Mischung des Zeitgemäßen, allzu Zeitgemäßen zusammengesetzt, hat gerade darum andere Erfolgsmöglichkeiten als Kurt Weills Einakter, so hoch wir auch künstlerisch den »Protagonisten« werten mögen. Auch dieser stellt ja keinen Vollwert dar, sondern allerhöchstens eine fesselnde Verheißung; freilich gemindert durch die Art, wie Wort für Wort in Musik übertragen wird. Höhepunkt dieser Oper, die in *Robert Burgwinkel* und *Belli Heermann* vorzügliche Darsteller und Sänger fand, bleibt die Pantomimenmusik und der Schluß. Das Stück »Der Zar läßt sich photographieren« freilich, auf das sich bezeichnenderweise wegen seines theatralischen Anreizes so viele Bühnen stürzten, hat musikalisch wenig zu bedeuten. Von dem Publikum der Städtischen Oper läßt sich sagen, daß es dieser Art Produktion, die uns andere als Äußerung gegenwärtigen Experimentaltriebes beschäftigt, im Durchschnitt fremd bleibt. Der Regisseur *Walter Brügmann* ließ gewiß nichts unversucht, diese beiden Einakter so lebendig wie möglich zu gestalten; und auch dem Kapellmeister *Robert Denzler* läßt sich nachrühmen, daß er nichts versäumte, um der Musik Kurt Weills das Ihrige zu geben.

Wagner überall. Und zwar wurde gerade in diesem Hause seine Erneuerung durch *Bruno Walter* eingeleitet; in der Staatsoper auf andere Weise fortgesetzt. Der Gedanke, Wagners »Tannhäuser« strichlos, in einer auch dem älteren Herkommen widersprechenden Ausführlichkeit wieder aufzuführen, konnte nur einem überzeugten Romantiker wie Bruno Walter kommen. Er getraute sich jede Note dieser Partitur, und zwar jenseits der Pariser Fassung, in seinem Sinne und mit voller Wirkung auszudeuten. Das ist auch geschehen. Die Musik des »Tannhäuser« hat wohl damit ihren treuesten Bewahrer gefunden. Auch das Sentimentalste wurde, seines Charakters zwar nicht entkleidet, doch glaubhaft gemacht. Das Dramatische wurde mit Kraft herausgehoben. Ein eigener Regisseur, *Ernst Lert*, war dafür bestellt worden und brachte, zumal beim Einzug der Gäste auf der Wartburg, eine organisierte Lebendigkeit auf die Bühne, die wohl des Guten etwas zu viel tat. Die Kostümierung der Menschen und Gruppen war völlig neu. *Ernst Stern* hatte seine Phantasie angestrengt. Auch hier *Maria Müller*, die einzige Sängerin, deren Tätigkeit sich auf Staats- und Städtische

Bühne verteilt, als Elisabeth, die alles Kindliche, Reine eindrucksvoll aussprach. *Oehmann* ein Tannhäuser, der, von Hause aus nicht zu derartigem berufen, doch für manches ergreifenden Ton fand. Der Wolfram des Herrn *Reinmar*, mit seinem gehaltvollen Bariton, eine vielversprechende Neuerwerbung; weniger einleuchtend die Verpflichtung des Bassisten *Zitek*, der den Landgrafen verkleinerte. Doch alles in allem ein geglückter Versuch, Tannhäuser durch Reinheit der künstlerischen Absicht zu entstauben.

In ganz anderer Richtung ist man für Wagner in der Staatsoper Unter den Linden tätig: das Publikum wird zum Richter darüber angerufen, ob der Ring ungekürzt oder gekürzt zu geben sei. Ganz abgesehen davon, daß es keineswegs dasselbe Publikum ist, das zum Beispiel der »Walküre« in der einen und der anderen Fassung gegenübersteht, so muß doch auch gesagt werden, daß bei unserem gegenwärtigen Verhältnis zu Wagner sein Festspielcharakter mehr als je zu betonen ist, daher die Strichlosigkeit sich dringend empfiehlt. Denn was sich aus Wagner herausschneiden läßt, verkürzt die Aufführung keineswegs so sehr, daß die Nerven eines Durchschnitts-Opernbesuchers nicht auch so auf eine starke Probe gestellt werden. Man muß eben Wagner nehmen, wie er ist; und man kann es auch, wenn man ihn auf Festspielhöhe emporhebt. Dies war nach der Ankündigung zu bezweifeln: aber die Tat war besser als der Ruf, den ihr der Operndirektor *Hörth* vorher gemacht hatte. Wir haben eine »Walküre« erlebt, wie sie seit den Tagen Karl Mucks, nur damals in anderer Weise, nicht ähnlich stark gewirkt hat. Man hat sich nicht gescheut, Wagner szenisch zu entwagnern: der Ausstattungskünstler *Emil Pirchan* hat wohl Blühendes in Aszetisches verwandelt, doch damit alles Landschaftliche in eine steile Höhe getragen, in der Wagners Musik, auch seine Götter, sehr gut wohnen können. Das Orchester wiederum unter *Blech* gab der Sinnlichkeit, was ihr gehört. Es wurde aber auch eine Ausdruckskraft erreicht, die ganz wagnerisch war. Gesang und Darstellung, die sich zuweilen gegen die Konvention wandten, hatten mit dem urgewaltigen *Laurits Melchior* als Siegmund, der höchstpersönlichen *Barbara Kemp* als Sieglinde, der herrlich singenden Brünnhilde *Frida Leiders*, dem ergreifenden Wotan *Friedrich Schorrs*, der Fricka *Karin Branzells* und dem prachtvoll durchgearbeiteten Walkürenensemble ein ganz ungewohntes Niveau.

In der Krolloper, die Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten« sich eingliedert, aber auch »Carmen« dem Spielplan einkörpert, herrscht weiter Unsicherheit. *Adolf Weißmann*

BREMEN: Eine bedeutsame Unterbrechung in der Entwicklung des »stehenden« deutschen Opernspielplans, in dem diesmal Puccini bislang ganz fehlt und neben Verdi, Wagner und Mozart nach längerer Abwesenheit auch die alten, tüchtigen Hugenotten wieder eingetreten sind, brachte die erste deutsche Aufführung der einaktigen lyrischen Oper »Ronde vorbei« von dem Italiener *Renzo Bossi*. Die Oper ist eine vorsichtige Weiterführung der veristischen Tradition von Leoncavallo über Puccini in die Schrekerisch choloristische Gegenwart hinein. Sie hat italienisch blühende Melodik bei choloristisch gelockerter Tonalität. Bossi hat in Leipzig studiert und ist vorwiegend Sinfoniker. Die Singstimme wird bei ihm vom Orchester gestützt, nie verdeckt, und blüht oft zu leidenschaftlicher Kantilene auf. Das alles brachte dem Werk einen starken Erfolg beim Publikum. Leider hat der veristische Text am Schluß einen harten psychologischen Bruch. In sternklarer Nacht steht ein Posten auf dem Hof eines Frauengefängnisses. Da erscheint auf der inneren Mauer eine jugendliche Frauengestalt. Es entspinnt sich eine seltsame Unterhaltung. Sie hat eine Nebenbuhlerin erstochen und büßt im Gefängnis. Er hat eine ferne Braut. Beider Gefühle erhitzen sich; die Flammen schlagen zusammen. In die Liebespause hinein singt von draußen, irgendwoher, ein rhythmisch zart beschwingter Mandolinenchor durch die Nacht. Durch die Stille dröhnt plötzlich der harte Tritt der Ablösungsronde vor dem Außentor. Tragisches Erwachen. Flucht der gefangenen Frau nach der Mauer. Der Posten schießt und tötet, die er soeben noch liebte. Die seelische Brücke zwischen beiden Gefühlswelten herzustellen, bleibt dem verdutzten Zuhörer überlassen. Ein veristisches Fortissimo-Finale des ganzen Orchesters betäubt, statt zu erklären. Passa la ronda. Ronde vorbei. Der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert. Ein Hindernis für das Weiterkommen seiner Oper dürfte ihre Kürze sein. Sie bedarf eines Satyrspiels zum befreienden Ausklang. Hier wurde mit Kurt Weills rhythmisch-motorisch überhitzten, von Georg Kasier mit stoischer Kälte ersonnenen Burleske »Der Zar läßt sich photographieren« dem veristischen Lavastrom eine kalte Dusche nachgegos-

sen. Gelacht hat niemand dabei. Und doch war bei allen das starke Bedürfnis danach vorhanden. *Gerhard Hellmers*

BUENOS AIRES: 27 Opern in knapp drei Monaten: da haben wir das Aufführungstempo des Teatro Colon: prestissimo magico. Was dabei an Aufführungsqualität herauskommt, ist leicht zu denken. Das Repertoire ist seit Jahren dasselbe: Verdi, Puccini, Rossini, Bellini (»Norma«). Tödliche Langeweile breitet sich aus. Die Bühne wird zum Singpodium. Sportlicher Wettkampf von Kehlkopffertigkeit scheint einziger Daseinszweck des Opernlebens. Eine »Ausgrabung« war Rossinis »Italienerin in Algier«, eine Vorstudie zum »Barbier von Sevilla«, die ihre Bühnenwirkung einem graziösen Libretto verdankt und der Altistin *Gabriele Besanzoni* Gelegenheit gab, ein Koloraturintermezzo auf dem Gesangs-Violoncell kunstvoll darzubieten. Die Koloraturpartie ist dem Alt anvertraut; eine beinahe ausgestorbene Kunst lebt wieder auf. Im übrigen gab es den Gluckschen »Orpheus« (in einer gänzlich antikierten »Ausstattung«) mit derselben Besanzoni, die außerdem die hinreißendste, stimmgewaltigste, rassigste Carmen der italienischen Bühne ist. Neben *Benjamin Gigli*, dem typischen Genre-Tenor und dem mit viel Glück zum Dramatischen emporstrebenden *Giacomo Lauri Volpi*, der größten Hoffnung des italienischen Tenornachwuchses, gab es recht Minderwertiges zu hören, wie ja die italienische Belcanto-Tradition in einer ganz generellen Krise, besonders in den Frauenstimmen, steht. Eine einzige Neuheit in einer einzigen Aufführung: *Ildebrando Pizzettis* »Fra Gherardo«.

Die Hauptschwierigkeit für die *deutsche Oper* liegt in der Notwendigkeit, sich dem Aufführungs-Presto der Italiener einzufügen und doch die Qualität des eigenen Darstellungsstiles nach Möglichkeit zu wahren. Der Begriff der »Inszenierung« hat die Reise über den Südatlantik noch nicht angetreten, die Dekorationen bestehen immer noch aus Papierhängerchen (!) und der »Regisseur« sinkt zum Inspizienten herab. In dieser Lage befand sich *Georg Pauly* (Städtische Oper, Charlottenburg). Er konnte nur das äußerste verhüten, versagte zudem bei Mozart (dritter Akt Figaro). Dieser »Figaro« war eine südamerikanische »Uraufführung«. Schon diese Tatsache spricht Bände zur Primitivität des argentinischen Opernwesens. Der dekorative Papierrahmen war von *Nikolai Benois* gemalt. Ein schwüler, viel zu schwerer Bernini-Barock erstickte Mozarts Seelenanmut gleich den Umklammerungen einer Hydra. Nicht viel besser war es mit den Dekorationen zum »Rosenkavalier« (von dem Italiener *Camillo Parravicini*). Der zweite Akt war eine verfehlte Nachahmung kalten Versailles-Barocks. Wenn die Tätigkeit eines deutschen Regisseurs für Buenos Aires überhaupt ersprießlich werden soll, so muß er vertraglich die Möglichkeit haben, bereits in Europa mit dem Szeniker in Verbindung zu treten, um ein einheitliches Regieprogramm auszuarbeiten; er muß ferner (zusammen mit dem Kapellmeister) Einfluß auf die Engagements haben. Das sind unumstößliche Voraussetzungen, die aber bisher (in erklärlicher Nichtahnung der wirklichen Zustände) nicht beachtet worden sind. Andererseits wäre der geplante Umbau der Colonbühne, für welchen das Gutachten eines deutschen Sachverständigen eingefordert werden soll, Grundbedingung für gute Aufführungen deutscher Opern. Zunächst ist weder darüber noch über die von der leitenden Kommission vorgeschlagene Ausscheidung des Impresarios O. Scotto, die vollständige Übernahme des Theaters durch die Stadt und die Verlängerung der Spielzeit von drei Monaten auf acht entschieden worden.

Da alle Inszenierungsabsichten Postulat bleiben, so hat der Kapellmeister den größten Einfluß auf die überhaupt mögliche Qualität der Aufführung. Wie sich *Egon Pollak* (Hamburg) dieser schwierigen Aufgabe entledigte, wird bemerkenswert bleiben. Er hatte seinen stärksten Erfolg mit dem »Siegfried«; sein »Rosenkavalier« und sein »Tristan« waren Beispiele ausgereifter Kapellmeisterpraxis, die trotz der »Öffnung« konventioneller Striche in ihrer ganzen Ursprünglichkeit interessierten. Mozart stand teilweise unter dem Unstern unzureichender Besetzung. Trotzdem hat auch diese Aufführung starke Wirkung hinterlassen, weil Pollaks musikalische Intelligenz die an sich ungleichen Kräfte stilistisch anzugleichen wußte. Die Mitglieder des Ensembles waren: *Beatrice Sutter-Kottlar* (Frankfurt), eine hervorragende Sängerin. Eine starke Persönlichkeit war *Maria Olszewska*, deren Octavian silbernen Stimmklang (ein ganz ausnehmend heller Mezzo) mit temperamentvoller Darstellungsgabe erfolgsicher vereinte. *Adele Kern* (Wien) fiel nicht nur durch ihre ausgezeichnete Gesangskultur, sondern auch als körper-rhythmisch durchgebildete Susanne und Sophie von bestrickender Anmut auf. Sie ersang sich auch

im italienischen Sektor des Theaters, an der Seite Benjamin Giglis (als Oscar im »Maskenball«), rauschenden Erfolg. *Alexander Kipnis* (Berlin) war von unerwarteter Vielseitigkeit. Blieb sein Ochs zu weich und genrehaft, so muß sein Figaro als eine Spitzenleistung von gesanglich-dramatischer Einheit bewertet werden. Der junge Künstler ist ferner ein ergreifend deklamierender Marke von überaus biegsamem und diszipliniertem Stimmkapital. Der Tenor der Münchner Staatsoper *Otto Wolf* hinterließ als Tristan und Siegfried günstige Eindrücke, wenn auch trotz der noch strahlenden Höhe gesanglich (aber auch darstellerisch) nicht alles entspannt genug ist. *Emil Schippers* pastoses Wagner-Organ füllt den Riesenraum des Colon mit metallischem Edelklang. Sein Graf im »Figaro« war, wie die Gräfin *Berta Kiurinas*, nur eine Notbesetzung. Von den übrigen ist der überaus plastisch und gewandte Mime *Harry Steiers* (Berlin) hervorzuheben. Engagementsprinzip sollte für Buenos Aires immer sein: Auswahl unter der *Jugend* des deutschen Sängernachwuchses. Der Erfolg des Gastspiels 1928 hat vieles von der Katastrophe 1926 wieder gutgemacht und wird wahrscheinlich der deutschen Oper eine dauernde Stätte in Argentinien schaffen.

Johannes Franze

DRESDEN: Die Dresdner Staatsoper hat Puccinis »Manon« als Erstaufführung gebracht. Man hat lange geschwankt, ob man nicht der auf deutschen Bühnen heimischeren gleichnamigen Oper Massenets den Vorzug geben sollte, aber man entschloß sich dann für das Erstlingswerk Puccinis gerade wegen dessen Seltenheitswert. Abgesehen von diesem hat die Oper, die seinerzeit gewiß eine imponierende Talentprobe war, heute uns nicht mehr allzuviel zu bieten. Alles, was wir hier hören, hat der spätere Puccini in »Bohème« und den folgenden Meisterwerken bedeutsamer und reifer gesagt. Immerhin hat es ja einen historischen Reiz, das Werden dieser heute fast volkstümlich gewordenen musikalischen Sprache zu verfolgen. Am besten wirken der abwechslungsreiche, mit schönen Lyrismen durchsetzte erste Akt und das finstere Nachtbild des dritten, das sich zu einem mächtigen, echt veristischen Ensemble gestaltet. Die hiesige Aufführung hatte vor allem durch die sehr kluge und belebte Regie *Staegemanns* den Charakter eines unterhaltsamen Theaterabends bekommen. *Kutzschbach* als musikalischer Leiter betonte mehr das feingeschliffene Rokokohafte der Partitur als die dramatischen Akzente. *Meta Seinemeyer* sang die Manon in klanglich fast übergroßem, lyrisch-dramatischem Format; den mehr soubrettenhaften Urcharakter der Gestalt gab *Angela Kolniak* in einer späteren Aufführung. Den Des Grieux hätte ursprünglich Pattiera singen sollen, um dessentwillen man eigentlich die Oper überhaupt aufs Repertoire gesetzt hatte. Da seine Gastspielverhältnisse dies aber nicht zuließen, mußten sich die deutschen Tenöre *Hirzel* und *Lorenz* abwechselnd in die Aufgabe teilen. Ebenso wie *Burg* und *Schöffler* in die »Amato«-Partie des Lescaut. Der Erfolg war sehr freundlich und vielleicht sogar nachhaltig.

Eugen Schmitz

DUISBURG: Schon hat die hiesige Oper die Vorbereitungen für die nächstsommerliche Opernfestwoche des Allgemeinen Deutschen Musikvereins kräftig aufgenommen. Als erstes der drei von der Jury aus dem laufenden Spielplan des Instituts gewählten neuen Werke, erlebte *Karol Szymanowskis* dreiaktige Oper »König Roger« seine *deutsche Uraufführung*. Sie erfolgte in Gegenwart des jungpolnischen Komponisten und einer Reihe führender Musiker. Die Entstehung der Arbeit liegt schon zehn Jahre zurück, und ihre Uraufführung in Warschau zwei. Bei Überprüfung des Inhalts läßt sich wohl eine Parallele zu Richard Straußens »Ariadne auf Naxos« ziehen; denn auch Iwaskiewicz' Libretto vollzieht mit dem Titelhelden eine Wandlung durch den Dionysos, der hier im Hirten versinnlicht wird. Romantik und Mystik sind demnach der Oper Begleiterinnen. Leider mit nur recht spärlichen Ansätzen zu dramatischer Gestaltung, weshalb die musikalische Sprache hauptsächlich zu lyrischem Ausdruck ihre Zuflucht nehmen mußte. Kein Wunder, wenn den Hörer langsam Müdigkeit überkam, zumal die beiden letzten Akte (außer dem melodischen Gesang der Roxane) gegenüber dem stärker inspirierten Eingangsteil in der Erfindung merklich zurückstehen. Die Begebenheiten in der byzantinischen Kirche, denen sakrale Haltung, dramatische Bewegung und dekorativ wirkende Chöre von eigenartigem Reiz wechselvolles Gesicht gegeben haben, fesselten. Szymanowskis Tonsprache, die hier an Regers Stil gereift sein mag, nimmt später Beziehungen zu den Klangkombinationen des frühen Schönberg auf und gibt damit dem legendären Geschehen das originelle Kolorit. Hinter alledem steckt ein großes Können. Möchte es nur

noch Wege zu intensivem Nachfühlen finden! Die Duisburger Aufführung hatten Dr. *Schum* und Kapellmeister *Paul Drach* mit denkbar größtem Fleiß betreut, und *Johannes Schröders* Bühnenbilder bestachen das Auge, sonderlich die in reichem Mosaikschmuck sich präsentierende Kirche. Solistisch wirkten *Holger Börgesen* (Roger), *Hildegard Bieber-Baumann* (Königin), *Alexander Gillmann* (Hirt) und *Leonhard Kistemann* (Edrisi) bedeutsam am Gelingen der Bühnentaufe mit. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Die vielen neuen Mitglieder unseres Ensembles gestatten naturgemäß nur eine ziemlich langsame Entwicklung des Spielplans. Außer einigen (nicht immer glücklich gewählten) Übernahmen konnten in den ersten vier Wochen dennoch drei Neueinstudierungen herausgebracht werden. Dadurch sowie durch mehrfache Erkrankungen, ist die Übersicht über die Qualität des Ensembles vorläufig noch ziemlich unvollständig. Einige der Mitglieder bedeuten aber einen entschiedenen Gewinn. Auch ist das Streben nach Abrundung der Darbietungen unter dem neuen Generalintendanten *Bruno Iltz* unverkennbar, obwohl die Auffassung dem Geist des Werkes nicht immer restlos entspricht. So ist die »Zauberflöte« mehr vom Schauspielerischen als von der Musik her erfaßt. Gerade hier hält es zudem sehr schwer, sich mit den fast durchweg verschleppten Tempi von *Karl Maria Zwißler* zu befreunden. »Boris Godunow« wurde — wie eigentlich fast allerwärts — in einer eigenen Bearbeitung aufgeführt. Eine etwas zwangsmäßige Mischung, die sich vergeblich bemüht, Original-Boris und Rimskij-Korssakoffsche Instrumentation zur Einheit zu schweißen. Als sehr glücklich erweist sich dabei die Zusammenziehung der beiden Bilder des Prologs. Wenn die Streichung des kompletten Polenaktes sicherlich für den Stil des Ganzen nur von Vorteil ist, so dürfte doch die große Szene im Zarenpalast unter keinen Umständen beschnitten werden. Erfreulich ist, daß nach Mussorgskijs Idee die Revolutionsszene (leider wesentlich gekürzt) an den Schluß gestellt wird; weniger erfreulich, daß man dieser Szene den letzten Rest an tragischer Ironie raubt. Szenische und musikalische Höchstleistung: der ausgezeichnet disziplinierte Chor; ein in jeder Beziehung wohlprofilierter Zar: *Ludwig Weber*. Den harmonischsten Eindruck in der Wiedergabe hinterließ bisher Straußens »Ariadne auf Naxos« (2. Fassung). Vorwiegend schönes stimmliches Material, ein klanglich subtiles Orchester, wundervolle Durchfeilung des Musikalischen und Szenischen, für das *Jascha Horenstein* und *Friedrich Schramm* verantwortlich zeichnen. *Carl Heinzen*

ELBERFELD: »Hassan gewinnt«, Oper in drei Akten von *Martin Münch*. Musik von *Hans Schmidt-Isserstedt* (*Uraufführung*, gleichzeitig mit M.-Gladbach). Das von Martin Münch stammende Textbuch schöpft aus dem Sagenkreis um Harun al Raschid. Es enthält eigentlich zwei Motive, die jedoch nur in loser Beziehung zueinander stehen. In der ersten Hälfte des Werkes befreit sich der leichtsinnige Hassan als »Kalif für einen Tag« von seinen Schuldnern, in der zweiten überlistet er den echten Kalifen, eben Harun al Raschid, um dessen Sklavin Gülnare zu gewinnen. Das Milieu des orientalischen Märchens wird geschickt ausgenutzt, auch gelingen dem Textdichter vielfach hübsche Verse im Stil des »Barbier von Bagdad«, aber er besitzt leider nicht die genügende Gestaltungskraft, seinen Stoff klar und dramatisch wirksam zu formen. Die Musik Schmidt-Isserstedts hatte es somit nicht ganz leicht. Sie kann keine dramatischen Höhepunkte geben, wo solche dem Textdichter nicht gelungen sind. Sie ist überhaupt im ganzen mehr sinfonisch begleitend als aus der allerdings sehr losen Handlung heraus dramatisch gestaltet. Sie gibt sich fast durchweg modern, auch darin, daß sie in den groteskkomischen Szenen am stärksten wirkt. Der Komponist verfügt über eine Fülle von glücklichen, besonders im Rhythmischen fesselnden Einfällen, schreibt meist durchsichtig und klar und hält sich im allgemeinen auch von klanglichen Schroffheiten fern. Die Musik ist einheitlich und durchaus persönlich, obwohl der Eindruck einer gewissen Gleichmäßigkeit im Laufe des Abends nicht ganz vermieden wird. Die Aufführung mit den hübschen Bühnenbildern *Egon Wildens* konnte im Orchestralen (*Fritz Mechlenburg*) und Darstellerischen (*Wolfram Humperdinck*) hohe Ansprüche befriedigen. Nicht so gut war es mit den gesanglichen Leistungen bestellt. Werk und Wiedergabe fanden sehr freundlichen Beifall. *Walter Seybold*

FRANKFURT a. M.: »Nur im Schlaf kehren Menschenkinder zur Heimat zurück.« — Tun sie das wirklich? Das ist die Grundfrage, die gegenüber den drei Einaktern von Ernst *Křenek* gestellt werden muß. Denn so ver-

halten sich diese Opern: als ob man nur zu schlafen habe, um mit der Wiederkunft des Vergangenen belohnt zu werden; darum belohnt, weil dies Vergangene, mit Märchen und Dreiklang Bild der musikalischen Natur, doch nicht unverändert erscheine als romantisches Fluchtziel, sondern mit der Aktualität des frischen Traumes, verschoben und berichtigt im Lichte des Absurden. Wie der Surrealismus die abgelebten Dinge aus dem Traum zitiert, so wollen Křeneks kleine Opern vergangene Oper aus dem Traum heimbringen. Aber hier hebt die Frage an. Wir haben mit dem Traum zu rechnen und über allem Sicheren, Vorgeformten immer wieder uns in die Wildnis des Traumes zu wagen; jedoch wenn unsere Kunst an Wahrheit teilhaben will, muß sie den Traum deuten, anstatt hinter ihm und der träumerischen Natur sich zu verschanzen. Sonst geschieht es, daß, was als Traum gesucht wird und worin die Dreiklänge als Tagesreste aus weiter Ferne anklingen sollen, dem hellen Tage verzweifelt ähnlich wird und nicht dem von heute, wie es zu wünschen wäre, sondern dem von vorgestern. Die Wildnis des Traumes wird in den Einaktern nicht betreten. Erst gibt es eine veristische Oper; eine, die sich als Spiel durchschaut, gewiß, und ihre Theatercoups so bringt, wie ein Träumender im Schlaf aufführt; allein die handgreifliche Szene verdeckt die Intention und ist doch wieder so traumhaft überdeutlich, grell, unwahrscheinlich, daß sie sich ums naive Publikum ebenso bringt wie um das surrealistische, das es doch nicht gibt. Zudem ist hier die Musik recht beiläufig, wie von einem Puccini ohne Sinne. — Das Märchen vom geheimen Königreich, weit besser gehört, hat oft wirklich eine merkwürdige Fähigkeit, altes, abgelebtes Klanggut transparent herzuzaubern; dies indessen nur einem Textbuch zuliebe, das verworren bleibt, wenn man ihm nicht die banale Ehrfurcht vorm gerade Gegebenen unterlegt und den immerhin anfechtbaren Glauben, jeder habe mit der Stelle des Lebens sich abzufinden, an die er gerade gestellt sei; woraus dann die Oper ihre politischen Konsequenzen zieht im Sinne einer Kritik an der Revolution aus Sommerfrischenperspektive. Solche handfeste Bürgerlichkeit ist wenig märchenhaft und träumen hätte man es sich auch nicht lassen; wenigstens bei Křenek, der nicht bloß seine Musik stabilisiert hat. Bleibt als bestes der Sketch vom Boxer: hier begibt sich die Musik ins völlig Niedrige, aller Prätentionen ungedenk, und findet im Sturz in bodenlose Banalität tatsächlich etwas vom unverwandelten mythischen Grundstoff der Oper: so, wie es veredelter Jazz, synkopiertes Kunstgewerbe niemals vermöchte. Dazu spielen Einflüsse aus der älteren amerikanischen Filmgroteske — Fatty — wohltuend herein und die Luft der unschuldig verboxten Studentin, die sich neurotisch ins böse Zauberland der Excentrics verirrte, hat mehr vom Märchen als der gar zu vernünftige Narr von vorher. — Wie also? Mit dem Traum und der Heimat ist es insgesamt nicht gelungen; eher scheint es, als sei Křenek aus seiner Traumwelt, den Angstphantasien der zweiten Sinfonie, der unberührbaren Stille vom Adagio der ersten Sinfonischen Musik, gründlich zum Tage erwacht, habe sie verdrängt und vergessen; und mühe sich jetzt um den Traum wie ein Wacher, dem das Geträumte nicht mehr einfällt. Die Aufführung unter *Martins* Direktion und *Mutzenbechers* Regie durchaus respektabel, obschon nicht auf dem Gesamtniveau der Wiesbadener Premiere. Gut *Viorica Ursuleac* als Maria im »Diktator«: ein Mensch in der Farce; gut Herr *vom Scheidt* als Boxer und Frau *Martin-Bößnicker* als Studentin; schön anzuschauen *Clara Ebers* als Königin. — Weit stärkerer Impuls kam diesmal von der Sprechbühne; im Neuen Theater gab es *Brechts* Dreigroschenoper mit der Musik von *Weill*. Von den Verdiensten der Dichtung ist hier nicht zu reden; wohl aber von den grauen, verräucherten Songs, die hinter ein paar Tönen vermauert bleiben; von den Balladen, grau verräuchert und überschrien, wie sie die amorphe, drängende, aufrührerische Masse des Lumpenproletariats rufen. Wie fern mir zunächst eine Musik liegt, die nicht aus dem aktuellen Stande des musikalischen Materials die Konsequenzen zieht, sondern durch die Verwandlung des alten geschrumpften Materials zu wirken sucht: bei Weill ist solche Wirkung so schlagend und original gewonnen, daß vor der Tatsache der Einwand verstummt. Gewiß, auch bei Weill eine Wiederkehr; aber keine um der Stabilisierung willen, sondern eine, die die dämonischen Züge der abgestorbenen Klänge aufdeckt und nutzt. So falsch also sind die Dreiklänge geworden, daß wir, wenn wir welche schreiben, sie gleich selber falsch setzen müssen, damit sie sich enthüllen. Das alles ist mit einer Kultur, einer technischen Sicherheit und Ökonomie und — neue Errungenschaft Weills — mit einem instrumentalen Vermögen gebracht, daß mit der Gemütlichkeit auch der letzte Zweifel an das auf-

rührerische Recht solcher Gebrauchsmusik schwindet: Gebrauchsmusik, die sich auch wirklich gebrauchen läßt. Weill hat eine Region, die Strawinskij erschloß, um sie scheu alsogleich wieder zu verlassen, mit Mut und Sicherheit betreten: die, darin Musik aus der Nachbarschaft des Wahnsinns, ihre sprengende, erhellende Macht gewinnt. Die völlige Destruktion der Opernform in Nummernbrocken ist dem höchst angemessen. Seit Bergs Wozzeck scheint mir die Dreigroschenoper, nach einmaligem Hören, das wichtigste Ereignis des musikalischen Theaters: tatsächlich beginnt so vielleicht die Restitution der Oper durch Wahrheit. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: Als zweite Neuheit (nach Pizettis »Debora«) hat die Oper des Stadttheaters *Richard Straußens* »Ägyptische Helena« aufgeführt: mit starkem, rauschenden, durch die Anwesenheit des berühmten, hier stets mit Auszeichnung bedachten Autors wesentlich gesteigerten äußeren Erfolge. Er galt mehr der Musik des musikalischen Kapitalisten und Selbstversorgers, der nur in die aufgespeicherten Reichtümer früherer Jahre zu langen braucht, seine wohlbekannte Handschrift in Erinnerung zu rufen. Die Aufführung als besonderes Verdienst *Egon Pollaks* stützten auch *Leopold Sachses* Regie und treffliche Leistungen von *Gunnar Graarud* (Menelas), *Olga Tschörner* (Aithra), *Rudolf Bockelmann* (Altair) und *Maria Hussa* (Helena).

Wilhelm Zinne

MANNHEIM: *Einen* Titel hat sich unsere Oper im neuen Spieljahr zweifellos verdient. Den, eine ungemein fleißig, eine ungewöhnlich regsam arbeitende Kunstanstalt zu sein. — *Wilhelm Furtwängler* leitete gastweise eine Aufführung der »Walküre«, die durch seine edle, groß intentionierte Interpretation des orchestralen Inhalts wahrhaft begeistern konnte. Nicht gleichbedeutend war die Einflußnahme des meisterlichen Dirigenten auf die Republik der Sänger, die dem berühmten Orchesterführer doch zu beschränkte Zeit zur Verfügung standen, um seines Geistes einen Hauch spüren zu können. Aber der heilige Ernst, die wundervolle Hingabe an das Kunstwerk, die Furtwängler auszeichnen, zauberte uns den Wunsch vor die Seele, daß dieser große Künstler für die Bayreuther Festspiele gewonnen werden sollte, wo man solche Kräfte auf die Dauer nicht entbehren kann. — Im Rahmen einer Vormittagsaufführung für die junge Bühne erlebten wir die *Uraufführung* einer kleinen Groteske von *Ernst Toch*, »Egon und Emilie«. Kein Familiendrama nennt Christian Morgenstern sein Opus. Emilie sucht Egon eine dramatische Szene aufzuzwingen, die dieser aber hartnäckig ablehnt. In endlosen Koloraturen, in zahlreichen Fiorituren oft sehr realistischer Abkunft gibt Emilie ihrem Schmerz, ihrer Verzweiflung über die vereitelte Szene Ausdruck. Egon öffnet erst den Mund zu einer zynischen Bemerkung, wenn Emilie den Schauplatz verlassen. Über die Musik Tochs ein Urteil abzugeben, ist schwer, weil man eigentlich wenig von ihr, wenig von eigentlicher Musik vernimmt. Daß hier jegliche Gefühlswellen ausgeschlossen sind, war bei dem satirischen Charakter des Stoffes von vornherein anzunehmen. Aber auch die persiflierende, travestierende Fähigkeit einer geistreich zugespitzten musikalischen Komödie will uns doch in ersten Keimen steckengeblieben erscheinen. Wollte man die alte Konventionsoper, die ja ihre blutig ernsten Szenen hat, noch einmal totschlagen, so mußte man doch andere Witzeswaffen und andere Spottmanöver herbeirufen, als diese dürre, unfruchtbare Solfeggienkunst des sonst so geistreichen Musikers. Jedenfalls hat man von einem anderen, einem früheren Werk Tochs, »Der Prinzessin auf der Erbse«, doch ganz andere, wesentlich lebensvollere Eindrücke erhalten, als von dieser Neuheit. — Die artistisch am meisten reizvollen Eindrücke an diesem Vormittag allerdings gingen von einem Werk des Italieners *G. Francesco Malipiero* aus, dem »falschen Harlekin«, in dem die alten Künste der großen Madrigalisten wieder aufzuleben scheinen. Der Geist Monteverdis geht um, allerdings nicht in ganz reiner Inkarnation, sondern etwas atonal rematerialisiert.

Einige Tage später standen wir vor der ersten deutschen Aufführung von Giuseppe Verdis Jugendoper »Nabucco« oder »Nebukadnezar«, wie man sie hier nun benennt. Die von Toch und Hindemith (»Hin und zurück«) an den Pranger der schärfsten Ironisierung gestellte große Oper lebt hier noch einmal auf, lebt auf in einer jugendlichen Frische, entfacht eine Begeisterung, vor der alle Zweifel, aller Hohn moderner Sachlichkeit wie in nichts zerstieben. Auf ein lahmes, ja wirklich kreuzlahmes Textbuch des Temistocle-Solera, das den alten Wüterich, der Zion niedergebrannt hat und die Hebräer außer Landes geschleppt, zu einem neurasthenisch verseuchten Jammertyrannen

herabdichtet, hat Verdi eine Musik geschrieben, so voll von rebellierender Kraft, von aufreizender Macht in Arien und Chören, daß selbst der kritischste Lästerer dieses Melodienkrösus verstummen müßte. Ja, es liegt ein eigener Zauber in diesen der Menschenstimme abgelauschten melodischen Weisen, und der Ruf nach Erlösung von den Banden der Unterdrücker, der einst in Italia so gierig vernommen wurde (man schrieb 1842, als der Nabucco an der Mailänder Scala herauskam), verklingt auch in den Gefilden Germanias nicht ungehört. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Im Rahmen der von der Staatsoper anläßlich des 150jährigen Jubiläums des Nationaltheaters veranstalteten Festvorstellungen gelangte die »Ägyptische Helena« von Richard Strauß zu ihrer hiesigen Erstaufführung. Auch angesichts dieses Werkes bleibt es mir unerfindlich, wie eine so gesunde dramatische Vollnatur, die Strauß doch ist, an dem blutleeren Ästhetentum Hofmannsthals Genüge finden kann. Das Buch ermangelt, gleich verhängnisvoll wie bei der »Frau ohne Schatten«, der szenischen Sinnfälligkeit und theatralischen Profilierung. Die Musik ist echtbürtiger Strauß, von unerhörter Vitalität und berauschender Klangpracht. Mit der Einstudierung der Oper hat *Hans Knappertsbusch* eine neue Großtat vollbracht. Sein nahes Verhältnis zu Straußens Kunst erschloß ihm die Partitur in ihren intimsten Schönheiten. Er schuf eine Aufführung, der man das Prädikat »vollendet« uneingeschränkt zuerkennen muß. *Elisabeth Ohms* war als Helena eine blendende Erscheinung und überschüttete die Partie verschwenderisch mit dem Wohllaut ihres sieghaften Soprans. Neben ihr behauptete sich *Fritz Fitzau* als Menelas in allen Ehren, wenn auch nicht verschwiegen werden kann, daß ihm für die Figur das rechte innere und äußere Format abgeht. Hervorragendes bot das neuengagierte Mitglied *Hildegard Ranczak* als Aithra. Dem Altair lieh *Hanns Hermann Nissen* seinen prächtigen Bariton, und den *Da-ud* sang geschmackvoll *Julius Patzak*. Die Offenbarungen der »alles wissenden Muschel« brachte *Hedwig Fichtmüller* zu eindringlicher Wirkung. In kleineren Partien zeichneten sich *Ella Flesch* und *Ilse Tornau* aus. Ganz aus dem Geist der sinnenfrohen Musik hatte *Kurt Barré* das Werk inszeniert. Die Dekorationen und die Kostüme, beides eine Sehenswürdigkeit, waren nach Entwürfen von *Leo Pasetti* geschaffen, das Bühnenbild hatte mit gewohnter Meisterschaft *Adolf Linnebach* gestaltet. Eine Fülle und Farbenpracht ohnegleichen entfaltete das Orchester. Richard Strauß, der gleich Hofmannsthal der Aufführung beiwohnte, war Gegenstand der begeistertsten Huldigungen, nicht minder Hans Knappertsbusch mit allen übrigen Mitwirkenden. *Willy Krienitz*

MÜNCHEN-GLADBACH: »Hassan gewinnt« nennt sich die neue Oper *Hans Schmidt-Isserstedts* (Text von *Armin Münch*), die in M.-Gladbach und Elberfeld gleichzeitig ihre Uraufführung erlebte. Daß hier ein Werk geschaffen wurde, das, nicht durch irgendwelche Konzessionen an den heute vorherrschenden Zeitgeschmack mit ebenso billigen wie sicheren Scheinerfolgen liebäugelnd, einmal wieder ein harmloses Märchenspiel auf die Bühne stellt, spricht für das ernste künstlerische Wollen der Autoren. Leider ist in diesem Stück, das vom liederlichen Abu Hassan handelt, der seinen Kalifen zweimal buchstäblich übertölpelt, zu sehr die Hand seines Schöpfers spürbar, der das Spiel nach *seinem* Wunsche lenkt und den Kalifen etwas leichtfertig alle Trümpfe in die Hände seines Titelhelden spielen läßt. Sieht man davon ab, so bleiben immerhin eine Reihe köstlicher Szenen. Hans Schmidt-Isserstedt hat dazu eine Musik geschrieben, die sich dem Text unterordnet, ohne zur bloßen Untermalung zu werden. Seine musikalische Sprache charakterisiert zum Teil scharf und ist besonders an witzigen Einfällen reich, vermag jedoch nicht durchweg zu überzeugen. Macht der erste Akt den musikalisch ursprünglicheren Eindruck, so sind im zweiten und dritten die orchestralen Klangfarben reicher gemischt. Wo der Gang der Handlung es ergibt, werden auch geschlossenere Formen gebildet. Der Weg, der mit dieser Oper eingeschlagen, oder richtiger: fortgesetzt wird (Cornelius' »Barbier« scheint den Autoren Vorbild gewesen zu sein), ist jedenfalls sehr zu begrüßen. Daß eine straffere Zusammenfassung des Werkes vorteilhaft wäre, hatte man offenbar auch in M.-Gladbach erkannt, wo *Paul Legband* durch lebendige Darstellung und ständig fließende Bewegung auf der Bühne über die unverkennbaren Längen geschickt hinweghalf. Der Partitur war *Adolf Wach* ein liebevoller und feinsinniger Ausdeuter. Der Beifall war stark. *Erich Triller*

NÜRNBERG: In *Alfons Dressel*, dem diesjährigen Leiter der Kammeropern von Baden-Baden hat die Nürnberger Oper neuer-

dings an zweiter Stelle einen technisch äußerst begabten Stabführer. Kapellmeister *Bertil Wetzelsberger* setzte als erste Neuheit großen Formats die »Ägyptische Helena« von Strauß neben der »Elektra« und dem »Rosenkavalier« auf den Spielplan. In Aussicht steht die Uraufführung des dreiaktigen Dramas »Die rote Fackel«, Dichtung und Musik von *Karl v. Feilitzsch*. Unter den neuengagierten Mitgliedern ist der lyrische Tenor *Hendrik Drost* eine stille Hoffnung. *Wilhelm Matthes*

STUTTGART: Mit vielen neuen Kräften in den weiblichen Hauptfächern arbeitend, bringt die hiesige Oper fast jedes Werk in veränderter Bese zung heraus. Für das Dramatische ist *Maria Rösler-Keuschnigg* gewonnen worden, ihr Fidelio und ihre Senta gaben Ursache, diese lebendig gestaltende Darstellerin und Trägerin einer des seelischen Ausdrucks fähigen Stimme im hiesigen Kreise willkommen zu heißen. In der Spieloper bekam Spielleiter *Vogeler* Gelegenheit, seine Befähigung am Postillon zu zeigen. Dem harmlosen Stück wurde durch alle möglichen Zutaten, Aufbauschungen und Widersinnigkeiten derart mitgespielt, daß man sich nicht wundern wird, wenn das Publikum wenig Geneigtheit bekundet, sich innerlich erfreut zu zeigen. Frage: Ist das Bühnenwerk des Regisseurs wegen da, oder dieser des Bühnenwerks wegen? Eine künstlerisch ungleich wichtigere Tat bedeutete die Neuinszenierung des »Fliegenden Holländer« durch *Bernhard Pankok* (Spielleitung *Harry Stangenberg*, musikalische Direktion *Carl Leonhardt*). Vieles war verbessert, noch mehr war verschönert, aber Idee und Ausführung deckten sich keineswegs immer völlig. Wagner verlangt eben Unterordnung unter seine Bühnenvorschriften. Man kann über ihn hinausgehen durch Benützung neugewonnener technischer Mittel, kann ihm seine Schleiervorhänge u. a. durch geeignetere Dinge ersetzen, aber man kann nicht ungestraft seine bestimmten Anweisungen mißachten, da, wo es sich um völlige Übereinstimmung von Musik, szenischem Bild und mimischer Gebärde handelt. *Alexander Eisenmann*

WEIMAR: Am 14. Oktober fand im Deutschen Nationaltheater die glanzvolle *Uraufführung* der Ulenspiegeloper »Tyll« des 26jährigen *Mark Lothar* statt. Die äußerst gelungene Textdichtung von *Hugo F. Koenigsgarten* entnimmt dem bekannten Ulenspiegelroman Costers 5 Bilder und einigt sie durch die symbolischen Erscheinungen des Gewissens und die keusche Liebe Neles zu Tyll, der allmählich, gleich einem Parsival, zu edler Menschlichkeit emporwächst. Die Musik *Lothars* ist ein genialer Erstlingswurf. Sie vereint glücklich Volks- und Kunstgattung, indem sie den Tyll »wie er weint und lacht« in musikdramatische Fassung bringt. Es spricht außerordentlich für die Begabung Lothars, daß ihm die tragische Gestaltung des Helden und seiner Erlebnisse besser gelingt als die illustrativ-burleske. In Lothar scheint ein großes selbständiges Talent heranzureifen. Die Uraufführung unter der meisterhaften Leitung von *Ernst Praetorius* mit *Walter Favre*, *Priska Aich*, *Xaver Mang*, *Hans Bergmann* und *Livia Schmidt* in den Hauptrollen erweckte enthusiastischen Beifall. *Otto Reuter*

WIEN: Im einförmigen Ablauf des grauen Wochentagsrepertoires gab es einen Abend, der gleich zwei bedeutsame Ereignisse brachte: das neuinszenierte »Rheingold« und *Furtwänglers* Einzug ins Opernhaus. Seit Jahr und Tag wird für die Leitung der Wiener Oper eine künstlerische Potenz von Initiative und Autorität gefordert, eine Persönlichkeit, die den herrlichen Organismus dieser gepriesenen Bühne, die immer noch eine Fülle unschätzbarer künstlerischer Werte in ihrem Besitze hat, mit neuem Leben, mit neuem Geist erfüllte; wenn die Kombination Furtwängler nur einigermaßen Wirklichkeit werden sollte, so besteht alle Aussicht für den Beginn einer neuen, glücklichen und verheißungsvollen Opernära. Denn dieser gefeierte Reisedirigent und Konzertsaalvirtuose schien am Kapellmeisterpult des Operntheaters erst vollkommen in seinem Element zu sein. Rückschauend möchte man meinen, daß Furtwängler auch dort auf dem Konzertpodium als geborener Theatraliker den Stab geschwungen, daß er eben auch aus dem sinfonischen Stoff dramatisches Feuer und Opernwirkungen hervorgezaubert hat. Wäre anders diese plötzliche Verwandlung zum gewiegtesten, feinfühligsten Theaterkapellmeister möglich gewesen? Zu einem Theaterkapellmeister, der so entschlossen jeder betont orchestralen Einstellung abschwört, der so von Herzen mit den Sängern musiziert und sein vielköpfiges Instrument förmlich in der Versenkung verschwinden läßt, wenn es der szenische Augenblick erheischt. Freilich, es genügt dann auch der Spielraum von wenigen Takten, und er steht mit dem Wunderinstru-

ment des Orchesters wieder ganz im Vordergrund, als Wortführer, als Protagonist. Die größte Überraschung bot seine intensive Einflußnahme auf die Sänger: Furtwängler hat sich als berufener Gesangspädagoge entpuppt, der Herz und Gefühl hat für Stimme und Gesang, und den Künstlern auch über manche »tote Punkte« in ihrer Gesangstechnik hinwegzuhelfen vermag. — Der bühnenmäßige Teil des neuinszenierten »Rheingolds« war das Werk *Rollers* und *Wallersteins.* Es wurde im allgemeinen ein glücklicher Mittelweg zwischen Tradition und modernen Ausstattungsprinzipien gefunden. Diese Neuinszenierung ist einfach, gradlinig und einheitlich; sie räumt mit den realistischen Versatzstücken, die ja doch nur der Wirklichkeit spotten, gründlich auf, drängt sich nicht vor, deutet bloß an. Sie vermeidet jedes radikale Experiment, tritt bescheiden hinter der Sache zurück und geht einzig darauf aus, dem Bühnengeschehen möglichst freie Entfaltungsmöglichkeiten zu bieten. Daß sich die Rheintöchter nicht mehr persönlich als Kunstschwimmerinnen bemühen müssen, daß an ihrer Statt das Nickergezücht anmutiger Ballerinen ins Wasser taucht, während sie sich in sicherem Versteck einzig um den musikalischen Teil ihrer Rollen zu kümmern haben, ist eine begrüßenswerte Lösung dieses bühnentechnischen Problems, die das Szenische vom Musikalischen trennt und nach dem Prinzip der Arbeitsteilung ein wesentlich günstigeres Resultat für Aug' und Ohr ergibt. Eine andere glückliche Neuerung Wallersteins betrifft das Erscheinen der Erda: Urwala wird in der Mitte des Szenenbildes sichtbar, von weiten, fließenden Gewändern umwallt, die allmählich die ganze Breite der Bühne umspannen und so der Vision die überragende Bedeutung geben, die ihr zukommt. Es gab wohl auch Einzelheiten im Szenischen wie in der Regie, die weniger überzeugend wirkten; gleichviel, das Ganze war so wohlgelungen, daß sich der Optimismus gerne daran entzündete und neue Hoffnung schöpfte für eine bessere, modernere Zukunft der Wiener Oper.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Im zweiten Jahre nach dem Abschluß der unvergeßlichen Ära Otto Klemperer wird die Frage der Neubesetzung des Generalmusikdirektorpostens wieder akut: *Joseph Rosenstock* geht als Bodanzkys Nachfolger an die Neuyorker Metropolitan Opera. Für »Die Ästhetik der musikalischen Impotenz« nahm der Intendant Paul Bekker nachträglich eine noble Revanche, indem er mit »Palestrina« für Wiesbaden zum erstenmal eine Pfitzner-Oper zu Gehör brachte. Der Beifall galt wohl mehr der sorgsamen Leitung *Ernst Zulaufs* und den Darstellern, als dem zeitabgewandten Werk. *Emil Höchster*

KONZERT

BERLIN: Die Fülle dessen, was sich auf dem Markt der Eitelkeiten ankündigt, läßt beinahe einen Vergleich mit Vorkriegszeiten zu. Nur ist sicher, daß sich das Verhältnis zwischen Angebot und Nachfrage noch mehr ins Ungünstige verschoben hat. Man fragt sich oft, auf welchem Wege die Menschen in die Konzertsäle verführt werden. Daß es nicht immer auf natürliche Art geschieht, bemerkt der Eingeweihte auf den ersten Blick. Dabei ist selbst, wenn *Bruno Walter* Mahlers Dritte zelebriert, ein ausverkaufter Saal nicht zu erreichen. Noch viel weniger natürlich, wenn etwa *Oscar Fried* als erster der zehn Dirigenten, die ein internationales Impresariat für Orchesterkonzerte gewonnen hat, Liszts Faust-Sinfonie mehr oder minder aus dem Stegreif, doch eindringlich vorführt. Über allen Zweifeln stehen nur die Philharmonischen Konzerte, als geheiligte Institution, die durch *Furtwängler* neuen Glanz erlebt. Von irgendeinem Programmpuritanismus kann gewiß hier nicht die Rede sein; im Gegenteil, Furtwängler mischt allerlei durcheinander, um nur ja keinen zu kurz kommen zu lassen. Doch sei ihm Dank dafür, daß er so gelegentlich ein neues Stück mitpassieren läßt. Die Höhe des Orchesterspiels der Philharmoniker unter Furtwängler ist unbestreitbar. Dem Kammerorchester und der Literatur hierfür läßt *Michael Taube* ihr volles Recht werden. Hier ist auch ein verflossener, weil schon vor zehn Jahren komponierter Honegger, zu Worte gekommen. *Werner Wolff* bringt Vivaldis »Le stagioni« in gekürzter, noch immer nicht genügend gekürzter Fassung. Der Chor der Singakademie unter *Georg Schumann* feiert den kirchlichen Schubert mit der Aufführung der in einzelnen Teilen ergreifenden Es-dur-Messe und des nicht aufführungswerten Lazarusfragments. Daneben der Zug der Virtuosen und der Debütanten. Ein Künstler wie *Walter Gieseking*, den das Ausland feiert, muß sich mit einem halbvollen Saal begnügen. Die Tragödie des Klaviers als Konzertinstrument wird auch da sichtbar, wo ein Auserwählter, ein Einziger sie

zu verscheuchen fähig wäre. Denn hier ist Klangphantasiekraft, die keine Grenzen kennt, jede Musik in eigenen Werten umwandelt. Man erlebt *Alexander Borowskys* an Busoni gemahnendes Bach-Spiel; freut sich des überraschenden Aufstieges eines längere Zeit unserem Hörkreis entschwundenen Pianisten wie *Ludwig Kentner*; sieht den kultivierten, für das Moderne besonders veranlagten Pianisten *Adolphe Hallis* wieder auftauchen; hört *Elena Gerhardt* als eine stimmlich geminderte, doch im Vortrag verfeinerte Schubert-Sängerin wieder; so auch *Lula Mysz-Gmeiner*, die einen scharfen Vollklang der Stimme und eine meisterliche Kunst nicht nur für Schubert, sondern auch für den geschickten Verwerter Emil Matthiesen aufwendet. Was aber haben wir alles übersehen! Auch die Pianisten *Josef Lhévinne* und *Moritz Rosenthal*, der letzte noch immer Publikumshalbgott, verdienen Erwähnung.

Wo so vieles, was bei der Rückschau überflüssig scheint, uns begegnet, ist zweierlei, von gänzlich verschiedener Art, herauszuheben: Die Aufführung von Bachs »Die Kunst der Fuge« durch *Erich Kleiber*; und ein *Klemperer-Konzert*, das uns einen beinahe neuen Strawinskij und einen wirklich neuen Křenek brachte. Von Kleiber hätte man gewiß alles andere erwartet, als eine Verherrlichung Bachs; es ist aber, als ob der wegen seines nervösen Musikantentums gepriesene Dirigent nunmehr danach trachtete, sich die Stellung eines Generalmusikdirektors, die man ihm sozusagen als ungezogenen Liebling der Grazien zuwarf, durch Würde zu verdienen. Er arbeitet, um alle Stufen der Kultur von der Gegenwart aus zurück zu durchschreiten. Er ist also bei Bach angelangt und reicht den Besuchern eines Staatlichen Sinfoniekonzertes jene von *Wolfgang Graeser* wieder gebrauchsfähig gemachte Kunst der Fuge dar, die als Kunstwerk des Technischen und des Menschlichen hier nicht weiter zu erklären ist. Ob aber Bach bei dem Großstadtpublikum mehr als einen Achtungserfolg zu verzeichnen hat, ist zweifelhaft. So scheinbar absichtslos und unauffällig Kleiber mit dem Orchester sich bemühte, bachisch zu sein: es blieb ein Rest, gegeben durch das Wesen eines Musikers, der Bach auf dem Wege über ein musikalisches Vielerlei sich erobern muß. Bach wurde romantisch schön durchmusiziert. Seine Herbheit und Strenge verlor sich. *Günther Ramin* an der Orgel und *Alice Ehlers* am Cembalo vervollständigten das Bild dieser Aufführung.

Was *Klemperer* uns bot, war eine Mischung neuer und alter heiterer Kunst, in die nur Strawinskij mit seinem »Apollon Musagète« Bresche legte. Seine suitenhaft zusammengestellten Ballettsätze zeigen wohl eine Rückkehr zum Klassischen an, wie sie der »Oedipus Rex« so lapidar aussprach, sind aber durchweg so konventionell gehalten, daß man vergeblich die große Persönlichkeit des Mannes in ihnen sucht. Es rächt sich allmählich zweifellos die Unterschätzung persönlicher Erfindung, die natürlich ihre guten Gründe hat, zugunsten der Festlegung eines »Stiles«. Hält man gegen diese Feierlichkeit eines Musikers, der immer wieder die Verpflichtung des »Chef de l'école« fühlt, die Unbekümmertheit *Ernst Křeneks* in seiner Kleinen Sinfonie, so mag dies manche wie Hohn anmuten. Aber der noch immer junge Komponist, der scheinbar auf allen Anstand pfeift, macht es sich keineswegs so leicht, wie manche glauben. Die Technik seiner Kleinen Sinfonie, die sich als Nachgeburt des »Jonny« ohne weiteres kundgibt, ist durchaus nicht sorglos. Man kann ihn nicht mit dem Maß messen, wie Haydns hier gleichfalls aufgeführte Abschiedssinfonie; Musikantentum von heute sieht anders aus als das vor 150 Jahren. Die Quellen der Phantasie Křeneks sind gewiß getrübt. Aber er will ja seine Kleine Sinfonie nicht für groß genommen sehen. Er weiß den instrumentalen Einfall, der natürlich auch vom Jazz befruchtet ist, zu der Thematik und zur Arbeit in artige Beziehung zu setzen. So entsteht ein sehr hübsches, sehr anmutiges Werk. Es wurde von Klemperer mit ungewohnter Heiterkeit dargeboten. Das Orchester nutzte die Gelegenheit, Kunstfertigkeit im einzelnen und im ganzen zu beweisen.

Adolf Weißmann

BASEL: Unsere Stadt steht momentan etwas allzusehr im Banne *Felix Weingartners*. Wenngleich zugegeben werden muß, daß seine Darstellung klassischer Orchesterwerke einzigartig geschlossen und ebenmäßig anmutet, so kommen unter seiner Ägide die älteren Zeitgenossen und vor allem die führenden Potenzen der Moderne entschieden zu kurz. Daß beispielsweise weder Richard Strauß noch Hindemith in den Programmen der Abonnementskonzerte zu Worte kommen, scheint mehr als auffällig. Die beiden ersten Sinfoniekonzerte brachten Schöpfungen von Mozart, Beethoven und Mendelssohn, Georg Schumanns »Variationen und Gigue« über ein Thema von Händel, sowie das Doppelkonzert

von Johannes Brahms, für das sich *Fritz Hirt* und *Hermann Beyer-Hané* mit Auszeichnung einsetzten. Unübertreffliches im Hinblick auf Vertiefung und technische Vollendung bot *Wilhelm Furtwängler* mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester*. Im Gebiete der Kammermusik erspielte sich das *Busch-Quartett* in einem Schubert-Abend einen Sondererfolg; ebenso Schubert gewidmet war auch die erste Veranstaltung der *Gesellschaft für Kammermusik*, deren neugebildetes Quartett *Fritz Hirt*, *Rodolfo Felicani*, *Albert Bertschmann* und *Hermann Beyer-Hané* sich als ein ernstzunehmendes Ensemble erwies. Als entschiedener Gewinn war auch ein Sonatenabend zu werten, in dem *Walter Kägi* und *Walter Frey* einer Sonatine von *Konrad Beck* zur *Uraufführung* und dem Opus 44 von Ernst Toch zu bedeutendem Erfolg verhalfen. Auf vokalem Gebiet endlich waren die Konzerte von Kammerorchester und Kammerchor unter *Paul Sacher* und die Veranstaltung des *Sterkschen Privatchors* besonders erwähnenswert. Ersterer bot, stilistisch feingerundet eine Wiedergabe des Oratoriums »Oido und Äneas« von Henry Purcell, letzterer, von *Walter Stern* trefflich geführt, die »Marienlieder« von Walter Jesinghaus, Felix Petyreks »Frohe geistliche Lieder« nach Texten aus »Des Knaben Wunderhorn« und die *Uraufführung* eines »Te Deum« für gemischten Chor, Solostimmen, drei Trompeten, drei Celli und Pauken, op. 13 von *Hans Haug*, das wohl ein reiches Können und viel originelle Erfindung aufwies, durch seine Maßlosigkeit im Dynamischen aber fast wirkte wie jener berühmte Schuß von der Kanzel in C. F. Meyers gleichnamiger Novelle.

Gebhard Reiner

BREMEN: Das Musikleben Bremens hat durch die Eröffnung des neuen großen Konzertsaales und des kleineren Kammermusiksaales im Saalbau der »Glocke« (früher Künstlerverein genannt) einen starken Impuls erhalten. Der herbe Frührenaissancebau lehnt sich an die Südwand des Domes an und schließt den herrlichen alten Rathausplatz nach Osten hin perspektivisch vollwertig ab. Die Förderung der bremischen Musikpflege geht dabei aber weit über die bloße Tatsache des Saalzuwachses hinaus. Das vom Domorganisten *Eduard Noeßler* geleitete Einweihungskonzert brachte zwei für die tiefere Wirkung aller Musik äußerst wertvolle Bestätigungen: zunächst die vortreffliche Akustik des ganz holzgetäfelten Saales und dann die Gewißheit, daß die neue große Orgel (mit 6000 Stimmen), ein Geschenk der Domgemeinde, ein Meisterwerk ihrer Art ist. Als sie unter den Händen Ed. Noeßlers mit einer Passacaglia und Doppelfuge von Bach den großen Saal in einen die Tonmassen rein und klar gliedernden Schallkörper verwandelte, ward es gewiß, daß ein gütiges Geschick und ein kluger Baumeister (Walter Görig) hier einen köstlichen Raum für Musik und Rede geschaffen hatte. In diesem Saal wird die Philharmonische Gesellschaft, die mit ihrem hochbegabten Dirigenten *Ernst Wendel* heute mehr als je das Rückgrat des bremischen Musiklebens bildet, ihre 26 großen Abonnementskonzerte und im kleinen Saal ihre sechs Kammermusikabende veranstalten. Die Kammermusikabende sind ausabonniert und die großen Konzerte nahezu. Das erste Philharmonische Konzert hatte den feierlichen Charakter einer Weihe des neuen Hauses. Bachs »Sanctus« aus der Hohen Messe eröffnete die Feier mit dem stark aufgefrischten Philharmonischen Chor, Beethovens »Siebente« füllte die Mitte und Richard Wagners Vorspiel und Schlußszene der »Meistersinger« mit *H. H. Nissens* prächtigem Hans Sachs, brachte den heute wieder einmal dringend notwendigen Appell an das deutsche Kunstgewissen, der in besonders wichtiger Stunde ausnahmsweise auch im Konzertsaal erlaubt ist. Gelegentlich der Erstaufführung seiner Oper »Ronde vorbei« gab der Italiener *Renzo Bossi* ein Kammerkonzert, in dem unsere Philharmoniker *(Berla, Schultz, van der Bruyn* und *Busch)* eins seiner Streichquartette und *Jenö v. Takács* einige Klavierburlesken spielten. Blieben die Klavierstücke geistreiche Spielereien, so war das in Deutschland noch unbekannte Streichquartett von unbedingtem Wert.

Gerhard Hellmers

DARMSTADT: In der ersten Oktoberwoche fand in Darmstadt die *25. Jubiläumstagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* statt, die außer internen Fachberatungen die Uraufführung einer Oper, Orchester-, Chor- und Kammermusikkonzerte, Experimentalvorträge, einen Vortragsabend der »Städtischen Akademie für Tonkunst« und Veranstaltungen verschiedener Art mit sich brachte. Die hier großen Teils in Uraufführungen gebotene zeitgenössische Produktion zeigte im allgemeinen das achtbare Bild guten handwerklichen Könnens und besonnenen Ausbaus bewährter Tradition, zumeist auf romantischer Grundlage.

Nicht sehr erfolgreich erwies sich die Oper »Die schwarze Kammer«, Musik und Text von *Ernst Roters*, mit dem drei Akte ungenügend füllenden Märchenmotiv von dem unerkannt in Verkleidung seine Braut besuchenden Prinzen, wobei in der Partitur neue (atonale) Ausdrucksmittel mit volksliedmäßigen und sogar der Jazzmusik entlehnten verbunden auftreten. In einem Oratorienkonzert gelangten drei stilvoll empfundene und geformte geistliche Kantaten von *Arnold Mendelssohn* und das ergreifende »In memoriam« von *Reznicek* durch mehrere hiesige gemischte Chöre zu würdiger Darstellung.

Von der reichlich gebrachten Orchestermusik stellte sich als überragendes Ergebnis eine außergewöhnlich beifällig aufgenommene, tonal fixierte, viersätzige Sinfonie des Darmstädters *Hans Simon* dar, der damit in die vorderste Reihe der kompositorischen Hoffnungen rückte, *Robert Heger* wies ein brillant gemachtes neues Orchesterstück »Nocturno und perpetuum mobile« vor, *Hermann Heiß*, Schüler von Hauer, stellte in einem Klavierkonzert die sogenannte Zwölftonmusik zur Erörterung, *Hans Joachim Moser* zeigte in Orchesterliedern nach alten Texten den feinen, formgewandten Kenner, *Karl Marx* vermochte in einem Doppelviolinenkonzert durch eigen herbe Ausdruckskraft zu interessieren, *Georg Schumann* erwies sich in seiner textlich nicht sehr glücklichen dramatisch-burlesken Szene »Absalom und David« für Tenor, Alt und Orchester als den gediegenen Verwalter bewährten musikalischen Gutes. Aus der Überfülle der Kammermusikaufführungen nahm u. a. eine stimmungsvolle Partita für Bariton, Violine und Klavier von *Hans Sachsse* für sich ein, sowie ein formal und inhaltlich schön ausgewogenes Streichquartett von *Siegfried Scheffler*. *Arnold Ebel* steuerte eine straff gebaute Violinsonate, *Robert Hernried* feinsinnige Frauenchöre, *Stefan Frenkel* ein geigerisch inspiriertes Konzert für vier Violinen bei, *Th. Huber-Anderach* erzielte hübsche Klangkombinationen in seinen Kammerensembleliedern für Singstimme, Klavier und Bläser.

In einem Vortrag warb *Willi v. Möllendorf* mit seinem Vierteltonharmonium für die »bichromatische« Musik, *Jörg Mager* erläuterte sein letzthin verbessertes, jetzt auch akkordisches Spiel gestattendes elektrisches »Sphärophon«. Unter den vielen hochverdienstlich Mitwirkenden sind neben anderen besonders *Barbara Kemp* zu nennen, die Lieder von Schillings sang, das Busch-Quartett-Mitglied *Gösta Andreasson* (Darmstadt), die Berliner Solisten *Hilde Elger* (Alt) und *Albert Fischer* (Bariton), der Frankfurter Bariton *Johannes Willi*, nicht zu vergessen das sehr beanspruchte, leistungsfähige hessische Landestheaterorchester unter der temperamentvoll beherrschenden Stabführung *Karl Böhms*. *Hermann Kaiser*

DRESDEN: Im ersten Sinfoniekonzert der Staatskapelle führte *Fritz Busch* eine e-moll-Sinfonie seines Bruders *Adolf* auf, die er im vorigen Jahre im Rahmen seines Neuyorker Dirigentengastspiels aus der Taufe gehoben hatte. Der Komponistenehrgeiz des genialen Geigers hat sich hier aber wohl etwas gar zu sehr in die Höhe gereckt. Eine fast einstündige, viersätzige, vollausgewachsene, klassizistische Sinfonie zwingend und überzeugend zu gestalten, geht doch wohl über Adolf Buschs schöpferisches Vermögen hinaus. So bleibt nur der Eindruck eines liebenswürdig frisch musikantenhaft zugreifenden Eklektizismus, der an Brahms und Reger, aber auch an Beethoven und sogar ein wenig an Bruckner sich emporrankt, sowie der Respekt vor einem ansehnlichen technischen Können, mit einer Neigung freilich, die große Linie zugunsten liebevoller und kunstreicher Einzelheiten aufzugeben. Dies gilt insbesondere für die beiden Ecksätze. Das kraftvolle, knappe Scherzo wirkt verhältnismäßig am unmittelbarsten. Schöne stimmungsvolle Gedanken vermittelt auch das Andante. Die Aufführung der Sinfonie gewann durch urwüchsige Frische des Dirigenten und die klangreiche Interpretation des Orchesters Farbe und Leben. Man feierte den Komponisten Adolf Busch in dankbarem Gedenken an die Herrlichkeiten, die der Geiger Adolf Busch so oft vermittelt hat. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Mahlers Dritte wurde von *Hans Weisbach* in ihrer ganzen pantheistischen Größe erfaßt. Da das Gegensätzliche nicht überdeutlich gemacht wurde, so wirkte die ekstatische Wiedergabe doppelt überzeugend. Das erste Sinfoniekonzert wurde zu mehrfacher Gedenkfeier: eine Gruppe ehrte den 60jährigen *Hans Pfitzner*, *Georg Kulenkampff* spielte das Violinkonzert des so jäh aus dem Leben gerissenen *Emil Bohnke*. Dies Werk gibt sich trotz einiger Problematik freier und natürlicher als manches Vergrübelte aus dem späteren Schaffen. Stets aber muß man dem Ernst und dem Können hohe Achtung zollen. Weitaus unbeschwerter dagegen ist das glänzend aufgemachte Violinkonzert von

Alexander Glasunoff, das von *Erica Morini* mit spielender Leichtigkeit beherrscht wurde. Eine feinsinnig ausgefeilte Auswahl klassischer Werke vervollständigte diesen vielseitigen Saisonbeginn. — Als urgesund empfindender Musiker stellte sich *Paul Grümmer* (Gambe und Violoncello) mit seinem Kammerorchester vor: Alte Kunst, in seltenen und kostbaren Perlen aneinandergereiht, darunter ein köstliches kammermusikalisches Nocturno von Joseph Haydn, das, aus dem Archiv der Wiener Musikfreunde zur Verfügung gestellt, hier seine fröhliche Wiedergeburt feierte.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Es läßt sich bei bestem Willen nicht sagen, das Konzertleben habe erregend begonnen. Als erfreulich ist zu buchen, daß *Hermann Scherchen* für Frankfurt wiedergewonnen wurde; allein die Freude trübt sich, wenn man bedenkt, daß man Scherchen, die stärkste anregende Kraft hier, von dem Platz verdrängte, der ihm allein gebührte. Er leitet jetzt einen Konzertzyklus des Sinfonieorchesters, neben den Wendel-Konzerten, die fortbestehen, und findet so das Gros der Hörerschaft zunächst durch die Museums- und die Montagskonzerte absorbiert. Immerhin ist bestimmt anzunehmen, daß Scherchens Gewalt auch das eingesessene Publikum herbeizwingen wird: zumal er heute auch der technischen Dirigentenqualität nach auf einer Höhe ist wie kaum ein anderer in Deutschland und gewiß keiner seiner geistig-musikalischen Originalität. Am ersten Abend wurde das evident genug. Scherchens Programm für die kommenden Konzerte verspricht endlich einiges von dem gutzumachen, was die anderen mit Versäumnissen gefrevelt haben. Die *Museumskonzerte* begannen mit Straußens Domestica, und fast scheint es, als ob die Krise des heutigen Strauß auch den älteren suspekt mache: der Glaube an seine artistische Unfehlbarkeit wird von der gediegeneren handwerklichen Erfahrung gegenwärtigen Musizierens sehr gestört und daß etwa das Finalproblem in der Domestica nicht einmal gesehen, geschweige denn bewältigt wurde, läßt sich auch durch die virtuose Interpretation von *Clemens Krauß* nicht verdecken. Am gleichen Abend spielte *Adolf Busch* das A-dur-Konzert von Mozart, wieder mit der hohen geigerischen Qualität, die man an ihm kennt, aber doch nicht aus so originaler und aktueller musikalischer Anschauung, wie sie gerade von einem Geiger seines Ranges zu erwarten wäre. Das zweite Konzert brachte *Ravels* Rhapsodie espagnole: mit der Ungerechtigkeit der Verspätung; dazu Mahlers Erste, deren Substanz gerade über dem Zerfall der kompositorischen Oberfläche sich behauptet; *Rosette Anday* sang Hugo Wolf. — Noch gemächlicher setzten die Montagskonzerte ein: mit Tschaikowskijs Pathétique, der Achten von Beethoven, der Böcklin-Suite von Reger, die ich nicht hören konnte. In traditionalistisch gerichteten Konzerten wäre zumindest strengste Auswahl der Solisten geboten; aber man ließ das Schumann-Konzert von einer Pianistin spielen, die keinesfalls schon legitimiert ist, bei repräsentativen Orchesterveranstaltungen solistisch mitzuwirken. Von Solistenkonzerten notiere ich: einen Abend des Wunderkindes *Esra Rachlin*, sicher sehr begabt, aber nicht so, wie man ein Wunderkind denkt, mit der Vollkommenheit der Verkleinerung, sondern durchaus bereits auf die großen Dimensionen des Klanges gerichtet; — es wäre schade, wenn es keine echten Wunderkinder mehr geben sollte. Weiter einen Kammermusikabend von *Willy Renner* und *Joh. Friedrich Hoff*, mit Kompositionen von Hoff, sehr sauber gefühlter und gehörter Musik spätromantischer Provenienz, der man nur wünschte, daß sie zur Entwicklung bringt, was an frischeren Keimen fraglos in ihr angelegt ist. Schließlich der Schubert-Zyklus von *Heinz Jolles*, mit einem ausgezeichneten Programm, das höchst musikalisch differenziert geboten wurde, mit improvisatorischen Impulsen und sicher geschultem Klangsinn.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Die philharmonischen Veranstaltungen — *Muck*-Konzerte und die Sinfonieabende *Eugen Papsts* — bilden nach wie vor die Grundfesten einheimischer Unternehmungen, denen sich *Alfred Sittards* Chor-Konzerte *(Michaelischor)* als ebenfalls »philharmonisch« ergänzend nähern. Bei Muck hat es als Neuheit des im vorletzten Sommer verstorbenen *Karl Prohaska* Passacaglia in D gegeben: sehr lange Variationenreihe mit Kontrastwirkungen und etlichen Singlosigkeiten, auch mit inspirierten Partiturseiten und Anzeichen von Belesenheit; ohne eigentlich Selbstschöpferisches, dort war auch des letzthin verstorbenen *Leoš Janáček* »Sinfonietta« Novität; mit folkloristischen Neigungen und in den Außenteilen (von fünf Abschnitten) voll Lärm von einem Dutzend Trompeten und Primitivitäten — als volksmäßige Interjektion! —,

eintönigen Bewegungsmotiven, unerbittlich auf verschränkten Grundharmonien. Oftmals nur alarmierender Spektakel eines nicht vornehmen Massenfurors. Bei Papst hat *Walter Braunfels'* Serenaden-Dreisätzer als beschaulich zutrauliche Musik warm angesprochen, auch Mahlers »Fünfte« in trefflicher Darlegung, und als Neuheit *Paul Graeners* neues Klavierkonzert (a-moll) mit herberem, auch rustikale Anwandlungen nicht umgehenden Grundklange der Allegri mit ihrem Bewegungseifer; von *Richard Goldschmied* (Sauer-Schüler) ansehnlich bemeistert und zu starker Anerkennung geführt. In den Konzerten *Gustav Brechers* war Ernst Křeneks »Potpourri« Neuheit; neben sehnsüchtelnder Melancholie (vom Rain des Alltags) viel ordinärer Jahrmarktston; in der kaleidoskopischen Buntheit und Anreihung ein schlimmer »Revue«-Segen als unbekümmerte Marktware. *Alexander Leschetizky* hat mit seinen Chören das von ihm (aus Schubert-Musik) ergänzte Schubertsche »Lazarus«-Fragment mit starkem Anteil aufgeführt. *Alfred Sittard* brachte Lothar Windspergers »Missa symphonica« in guter Darlegung aller der Unerschrockenheiten des Werks zu starker Wirkung. *Furtwängler* (mit den Berlinern) hat Bruckners »Vierte« mit respektwidrigen Streichungen hier bedacht; *Klemperer*, dessen »Achte« klar disponiert und oft eigenwillig, doch mit heiligem Eifer bei aller Unruhe, die dem eigenen Weltgefühl Bruckners nachteilig. *Wilhelm Zinne*

KÖLN: Zwei bemerkenswerte *Uraufführungen* neuer Werke brachte *Hermann Abendroth* in den Gürzenichkonzerten. *Kurt Atterbergs* 6. Sinfonie, C-dur, Werk 31, hat bei dem internationalen Schubert-Wettbewerb der Columbia Phonograph Company den ersten Preis davongetragen, der Komponist betont aber in Hinblick auf die Absicht der Ausschreibung (»ein von modernem Geist erfülltes Orchesterwerk, das ähnlich wie bei Schubert, ausgesprochenermaßen von der Kraft der Melodie getragen«), daß er nur den Stil seines früheren Schaffens verfolgt habe, und daß große Teile der Partitur schon vor dem Preisausschreiben vorlagen. An die Ursprünglichkeit melodischen Gehalts und die Eigenart des musikalischen Charakters wird der Kenner der internationalen Musikerzeugung nicht allzu hohe Ansprüche stellen. Was Atterberg bieten will, »Temperament, Kraft, Stimmung und Humor auf der Grundlage einer kraftvollen, männlich-romantischen Musik«, sind Charaktere, die bei aller Selbständigkeit des Komponisten vor allem durch R. Strauß ausgeprägt sind. Er gibt eine frische, offene Musik, in lebhaften Rhythmen, absolut im Gehalt und den sinfonischen Formen, obwohl manche nordische Tanzmelodien mehr den Geist der Suite atmen. Am meisten heimatlich mutet der langsame Satz an, ein impressionistisch feines Bild voll landschaftlicher Seele. Zu den ertragsreichsten neuen Violinkonzerten wird man das in G-dur (Werk 19) von *Paul Kletzki* zählen dürfen. Der Komponist, der, wie bekannt, nicht zur »neuen Musik« schwört und sich, von Reger, Brahms und Bruckner ausgehend, zu einer eigenen Sprache durchgerungen hat, schreibt zwar eine Art »Konzertsinfonie« nach Brahmsschem Stilmuster, hat aber diese Form wirklich mit Eigenem ausgefüllt. Neben manchen Schönheiten fallen im ersten Satz viele Späne im Kampf zwischen Solovioline und Orchester; im kurzen Andante ist Innerlichkeit der Lyrik und weitgespanntes harmonisches Gefühl, im Giocoso des Finales fällt ein hübscher Polonäsen- und Bolero-Rhythmus auf. Der beste Anwalt des Werks, der zugleich die technischen Schwierigkeiten virtuos bemeisterte, war *Georg Kulenkampff*. Bei der Tagung des Allgemeinen Cäcilien-Vereins für Deutschland, Österreich und die Schweiz wirkte am stärksten in die Öffentlichkeit ein Konzert der *Amsterdamer Schola Cantorum*, die unter ihrem Leiter *Cuypers* hervorragend Musik der Palestrina-Zeit sang. Neben dem *Kölner Domchor* hörte man in Kirchenmessen noch den *Aachener Domchor*, der als *Uraufführung* ein neues, inhaltlich und formal reifes Requiem des Kölners *Heinrich Lemacher* brachte.

Walther Jacobs

LEIPZIG: Die *Chorvereinigung des Gewandhauses*, in der im Jahre 1920 der von *Karl Straube* seit 1903 geleitete *Bach-Verein* aufging, hatte es sich nicht nehmen lassen, ihren Dirigenten, der also in diesem Oktober seit einem Vierteljahrhundert an ihrer Spitze steht, mit einer besonderen Jubiläumsfeier zu ehren. Im Saal der Loge Minerva versammelten sich mit dem Gewandhauschor viele Freunde Meister Straubes, Vertreter der Stadt und des Gewandhausdirektoriums, um dem geistigen Führer des Leipziger Musiklebens verdiente Huldigungen darzubringen. Die Feier gipfelte in der Enthüllung einer von *Albrecht Leistner* geschaffenen, die ganze große Menschlichkeit Straubes sinnfällig

machenden Büste des Gefeierten, die in der *Wandelhalle des Gewandhauses* ihren Ehrenplatz finden soll. Es ist das erstemal, daß einem lebenden Musiker eine solche Ehrung zuteil wird, und sie trifft einen Würdigen. Die Enthüllung der Straube-Büste, die mit festlichen Reden durch Professor *Nitzsche* und den Vorsitzenden des Gewandhausdirektoriums, *Max Brockhaus*, vollzogen wurde, war umrahmt von musikalischen Darbietungen, die in ihrer Eigenart eine nicht minder eindrucksvolle Huldigung Straubes bedeuteten: Drei junge Musiker, die Straube das Beste ihres künstlerischen Wesens verdanken, hatten sich zusammengetan, um ihrem Meister, jeder in seiner Sprache, Dank zu sagen. *Günther Ramin improvisierte* über den Namen Straube, ganz erfüllt von der tiefen Feierlichkeit dieser Stunde, aus dem unermeßlichen Reichtum einer mühelos strömenden musikalischen Phantasie schöpfend. *Kurt Thomas* und *Günter Raphael* hatten Goethe-Texte zu Huldigungskantaten für Straube geformt, die sie bei dieser Gelegenheit selbst als Dirigenten zur *Uraufführung* brachten, unterstützt vom Gewandhauschor, von Mitgliedern des Gewandhausorchesters, Günther Ramin am Cembalo, *Ilse Helling-Rosenthal*, *Wilhelm Ulbricht* und *Wolfgang Rosenthal* als Gesangssolisten. Thomas zeigt sich dabei in seiner Kantate »Weite Welt und breites Leben« als der größere technische Könner, dem sich mühelos groß angelegte Chorsätze formen, die in breiten hymnischen Aufschwung ausklingen, Raphael als das stärkere Temperament, das dem Chor schwierigste Aufgaben stellt. Karl Straube dankte in seiner mit dem ersten Wort gewinnenden, schlichten und klugen Art für die ehrende Feier.

Als klingenden Nekrolog für den kürzlich verstorbenen Nestor der böhmischen Musik *Leoš Janáček* brachte das dritte Gewandhauskonzert die Orchester-Rhapsodie »Taras Bulba« erstmalig zu Gehör. Wer Gogols gleichnamige Novelle liest, diese in krassesten Farben gehaltene Schilderung einer Kosakentragödie aus dem 15. Jahrhundert, wird zunächst wenig Musikalisches darin entdecken können. Dieses wilde Steppendrama vom eisenharten Kosakenhetmann, der den einen Sohn wegen des Verrats um eines Mädchens willen erschießt und den andern in der feindlichen Hauptstadt auf öffentlichem Platz zu Tode gemartert sieht, um dann schließlich selbst die Beute seiner Jäger zu werden, ist für den oberflächlichen Beobachter soweit ab von aller Musik, daß man mit einiger Neugier die Lösung der Aufgabe erwartet, wie diese Novelle in musikalische Impressionen gefaßt ist. Aber der sorgsam wägende Kunstverstand Janáčeks hat das kaum Auszudenkende doch möglich gemacht. Er läßt alle äußeren Vorgänge beiseite und gibt in drei Sätzen ein Bild dieser drei so verschiedenen Mannesnaturen, zeichnet den jugendlichen Schwärmer Andreas, den heißblütigen Kämpfer Ostap und schließlich, mit Klängen von hymnischer Pracht, die bis in den Tod ungebrochene Kraft des Vaters. Das alles ohne Aufdringlichkeit, stellenweise sogar etwas unplastisch, stets aber mit jener Vornehmheit, die das Wertvollste am Menschen und Künstler Janáček gewesen ist, und die denn auch an diesem Abend seinem Werk einen vollen Erfolg eintrug. *Bruno Walter*, der diesem neuen Werk mit aller Liebe den Weg bereitete, zeigte am Schluß des Konzertes, mit einer temperamentsprühenden, klanggesättigten Wiedergabe von Tschaikowskijs f-moll-Sinfonie die ganze Größe seines Dirigententums und seiner künstlerischen Feinfühligkeit. *Adolf Aber*

LONDON: Viel Neues, sei es an Werken oder an Künstlern, hat die seit Anfang des Monats ungewöhnlich früh rege Herbstsaison bis jetzt nicht gezeitigt. Immerhin brachte das *BBC (Radio) Symphony Orchestra* ein noch ungedrucktes Violinkonzert *Casellas*, das noch mehr »nach rechts« gewendet ist als die neue Cellosonate, die wir in Siena hörten. Es ist ein vorwiegend melodisches und, wie bei Casella selbstverständlich, meisterhaft gearbeitetes Stück, dessen drei ohne Pause ineinander fließende Sätze durch rückblickende und vorbereitende Kadenzen verbunden sind — ein Schema, für das sich manches sagen läßt, dessen Ausführung aber nicht ganz befriedigte, namentlich was die Vorbereitung anbetrifft. Herrlich gelang dagegen das Hauptthema des langsamen Satzes, das, wenn mein Ohr mich nicht täuschte, aus der Einführung des ersten Satzes gebildet ist und geradezu bestrickend wirkte. *Szigeti*, dem das Konzert gewidmet ist, spielte es mit jener ihm eigenen, wundervollen Innerlichkeit. Reizend war eine fein gemeißelte und natürlich quillende Suite Albert Roussels im selben Konzert. Ähnliches könnte man auch von Arthur Blissens Oboequintett sagen, das das *Kolisch-Quartett* mit *Leon Goossens* in einem BBC-Kammermusikabend zu Gehör brachte. Der frühere »Anarchist« Bliss hat auch Wasser in seinen Wein getan; seine Ori-

ginalität spiegelt sich nunmehr in der kritischen Wahl seines Materials, in der geistreichen Durch- und Stimmführung, endlich in der Instrumentalfarbe, die ihn von Anfang an lockte. *Margot Hinnenberg-Lefèbre* sang danach vortrefflich Hindemiths Serenaden und die Litanei und Entrückung des herrlichen 2. Quartetts von Schönberg. Ein von *Gordon Bryan* geleitetes *Ravel-Konzert*, an dem der Meister selbst mitwirkte, vermittelte die erste öffentliche Aufführung der »Chansons Madécasses« für Sopran, Cello, Flöte und Klavier, drei Lieder, die zum eindruckvollsten gehören, was Ravel geschrieben hat. Merkwürdig, wie dieser Raffinierteste aller Modernen sich einfühlt in das Primitive, wie das Cello die klagende Melopoïe der Eingeborenen, das Klavier den klopfenden Rhythmus der Tam-Tams andeuten, wie endlich im letzten Stück die Stimme in edler Linie über einer spärlichen Begleitung schwebt! Die Sängerin *de Foraz*, die Cellistin *May Muckle*, der Flötist *Slater* leisteten unter Ravels Führung Vortreffliches. Ein interessantes ungarisches Programm spielte eine junge, vielversprechende Pianistin *Irene de Marik:* Bartók, Kodály, die Lisztsche Sonate als pièce de résistance; ein ungewöhnliches, der Wiener Klavierspieler *Steuermann:* Regers Bach-Variationen, die Hammerklaviersonate, sein eigenes Arrangement der Schönbergschen Sinfonietta. Die technische Leistung war phänomenal, besonders großartig der Aufbau des Regerschen Werkes; Beethoven ließ nur kaltes Bewundern zu: die »neue Sachlichkeit« verträgt sich nicht mit dem Adagio des Opus 106!

L. Dunton Green

MANNHEIM: *Wilhelm Furtwängler* eröffnete die Reihe unserer Akademiekonzerte mit einem glanzvollen Abend. Das Nationaltheaterorchester war durch die vorausgegangenen Proben zu »Walküre« schon an die höheren Anforderungen des Dirigenten gewöhnt worden, so daß es in anderer Fasson vor ihm stand, als sonst wohl bei dem schon herkömmlichen Eröffnungskonzert der Saison. Einen zweiten Abend leitete *Erich Orthmann*, der nach Richard Lerts Abgang nun zu den Würden eines Generalmusikdirektors aufgerückte Kapellmeister. Man kann nicht sagen, daß das Debüt des überaus fleißigen Künstlers auf dieser hyperkritischen Plattform ein besonders glückliches gewesen sei. Ja, seine in sinfonischen Dingen noch etwas uniform gestaltende Art brachte es dahin, daß man ernsthafte Zweifel an der heute etwa noch vorhandenen Lebensfähigkeit eines Werkes wie Gustav Mahlers 9. Sinfonie hegen und aussprechen mußte. Die gänzlich indifferenzierte Wiedergabe dieses, wohl unter unsäglichen seelischen Schmerzen zustande gekommenen Werkes ließ allerdings die Schatten, die Runen, die über der Schöpfung lagern, noch schärfer hervortreten. — Eine neue Institution sind die Sinfoniekonzerte, die der Bühnenvolksbund seinen Mitgliedern bietet. Also eine Vermehrung der Orchesterabende, die nur mit Hinzuziehung des *Frankfurter Sinfonieorchesters* möglich zu machen war. *Max Sinzheimer* ist der Dirigent dieser für die breiten Massen wirksamen volkstümlichen Veranstaltungen.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Die Saison kam dieses Jahr außerordentlich zäh in Fluß. Sie fand ihre offizielle Eröffnung durch die beiden ersten Konzerte der *Musikalischen Akademie* (vorm. Hoforchester) unter *Hans Knappertsbusch* (Händel, Haydn, Beethoven) und der *Münchener Philharmoniker* (Konzertverein) unter *Siegmund v. Hausegger* (Beethoven, Brahms, Bruckner). Drei gelegentlich der siebenten Reichsschulmusikwoche veranstaltete große Festkonzerte, in denen ausschließlich bayerische Komponisten zu Gehör kamen, brachten einen Abend des *Münchener Domchors*, der unter seinem Leiter *Ludwig Berberich* einen geradezu triumphalen Erfolg hatte, ferner einen Kammermusikabend (Werke von Gustav Geierhaas, Siegmund v. Hausegger, August Reuß, Walter Courvoisier) und eine Veranstaltung der *Münchener Philharmoniker*, in der *Hausegger* der Romantischen Ouvertüre von Ludwig Thuille, Richard Strauß' Macbeth und den Regerschen Mozart-Variationen eine Ausdeutung der letzten Erfüllung gab. In den ersten beiden Konzerten eines Schubert gewidmeten Zyklus spielte *Josef Pembaur* mit hinreißendem romantischen Überschwang u. a. die Wanderer-Phantasie und die 1817 komponierte e-moll-Sonate, von der dabei der dritte Satz (veröffentlicht im Oktoberheft der »Musik«) zur *Uraufführung* gelangte, während *Heinrich Rehkemper*, begleitet von *August Schmid-Lindner*, der »Winterreise« eine Wiedergabe von gepflegtester Vortragskultur angedeihen ließ. Einen gemeinsamen Brahms-Abend gaben *Edwin Fischer* und *Adolf Busch:* Fischer dirigierte mit unerhörter Intensität die Tragische Ouvertüre und die 1. Sinfonie, und Adolf Busch spielte das Violinkonzert in jener Reinheit und Keuschheit des Ausdruckes, wie

eben nur er es kann. Das erste Konzert der rührigen »*Vereinigung für zeitgenössische Musik*« vermittelte die Bekanntschaft mit der persönlichkeitsstarken Sonate für Violine solo op. 36 von Egon Wellesz, mit russischen Liedern von Igor Strawinskij, die, abgesehen von einzelnen aparten Stimmungsmomenten, eine rein artistische Angelegenheit sind, und mit Paul Hindemiths musikantisch lebendiger, aber in den obligaten Verzerrungen und Bizarrheiten sich gefallender Kanonischen Sonatine für zwei Flöten op. 31 Nr. 3.

Willy Krienitz

NÜRNBERG: Die Konzerte des *Philharmonischen Vereins* werden in diesem Winter von *Hans Pfitzner*, *Robert Heger* und *Bertil Wetzelsberger* geleitet. *Pfitzner*, der mit Schumanns d-moll-Sinfonie den ersten Abend eröffnete und einen für Nürnberger Verhältnisse ungewöhnlichen Beifall mit dieser Interpretation erzielte, hatte für sein Violinkonzert in der Fürther Geigerin *Anita Portner* eine geistig und technisch hochbegabte Solistin zur Seite. *Edwin Fischer* mit *Ursula van Diemen* und einem kleinen Orchester spielte im ersten Konzert des *Privatmusikvereins* ganz aus seinen gigantischen Klangdimensionen heraus empfunden Bach, Händel und Mozart. Auch die folgenden Programme dieses Vereins versprechen für diesen Winter viel. Unter anderem wird es dabei zum erstenmal in Nürnberg mit einem Arnold Schönberg-Abend gewagt, bei dem neben einem Streichquartett mit Gesang der Pierrot lunaire unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangen soll. Der Nürnberger *Lehrergesangverein* sicherte sich die süddeutsche Erstaufführung von R. Strauß' Tageszeiten. An einem Abend mit zeitgenössischer Orgelmusik brachte *Walter Körner*, der tatkräftige Organist von St. Lorenz, neben Werken von Heinrich Spitta, Günther Ramin und Franz Schmidt (Wien) das opus 82, Präludium und Passacaglia von *Karl Rorich* zur *Uraufführung*. Das kontrapunktisch sicher angelegte und harmonisch teilweise auch interessant ausgestaltete Werk ist in seiner Form ebenso klar disponiert, wie das ansprechende Quartettino desselben Komponisten, das unlängst von dem *Nürnberger Streichquartett* mit viel Erfolg zur Uraufführung gebracht wurde. *Wilhelm Matthes*

STUTTGART: Als späte Erstaufführung kam Bruckners Messe in d-moll (1864) durch den *Elisabethenchor* unter *Anton Enz* zu Gehör. Ermöglicht wurde dies durch den Württemb. Bruckner-Bund, der sich damit reichlichen Danks versichern konnte. Der Stil der späteren Messen mag abgeklärter genannt werden, das Werk in d-moll bedient sich des Orchesters in einer wenigstens dem Charakter der *liturgischen* Messe nicht immer entsprechenden Weise. — Auf instrumentalem Gebiet begegnete man dem Streichquartett von Ravel, das sich *Wendling* für einen seiner Kammermusikabende gewählt hatte; von *Gerhard v. Keußler* kam »Das große Bündnis« (Solistin: *Emmy Neiendorff*) in orchestrierter Form zur Wiedergabe, ein Zyklus, in dem viel tiefe Gedanken eine etwas schwerfällig sich ausnehmende Bearbeitung gefunden haben. Des Wiener *Walter Klein* »Lieder mit Streichquartett« (*Gertrud Elben* und das *Kleemann-Quartett*) waren als sehr gut verwendbare Proben gemäßigt neuzeitlichen Liedschaffens anzusehen, *Johannes Röntgen*, der starken Eindruck als Pianist machte, erwies sich auch als sinniger Komponist (Klaviersonatine, Lieder). Auf leistungsfähigem Ätherwellenmusikapparat gab der Pariser *Martenot* sehr geschmackvoll gespielte Stücke einfacherer Art und kürzeren Umfangs zum besten. Theremin ist dabei übertroffen, aber die Grenzen der Leistungsfähigkeit der Radiomusik lassen sich noch beträchtlich erweitert denken.

Alexander Eisenmann

WIEN: Das »*Zehnte deutsche Sängerbundesfest*« gestaltete sich zu einem solchen Massenmeeting sangesfroher Vereinsbrüder, daß es begreiflich ist, wenn unter der Last der politischen, gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Umhüllung der musikalisch künstlerische Kern der Sache zu ziemlicher Bedeutungslosigkeit zusammenschrumpfte. Im Verbrüderungstaumel, der die Stadt und ihre Gäste ergriffen hatte, mußte man sich förmlich aufrütteln zum Bewußtsein, daß es im Grunde ein musikalisches Element ist, der Zauber des deutschen Liedes, der das Ganze bewegt und zusammenhält. Nichts ist leichter, als an den bizarren Äußerlichkeiten solcher Kundgebungen sein spöttisches Mütchen zu kühlen, aber man vergißt dabei, daß hinter all dem ein wahres und tiefes Gefühl steckt, eine unendliche Liebe, die gerade in ihrer Naivität, in ihrer geistigen Unschuld etwas ungemein Rührendes hat. Im übrigen gab's in den zahllosen »Stundenkonzerten« auch ein wirkliches künstlerisches Ereignis: die *Uraufführung* der »*Tageszeiten*«, die

Richard Strauß für den *Wiener Schubert-Bund* und seinen Dirigenten *Viktor Keldorfer* komponiert hat. Gewiß ein Nebenwerk, aber eines, das in gesegneter Stunde empfangen und ausgeführt wurde. Strauß mag von der Aufgabe, die er sich gestellt hat, aufs glücklichste angeregt worden sein: einen harmonischen Ausgleich zu schaffen zwischen seiner eigenen berückenden Instrumentaltechnik und den bunten melodischen und koloristischen Schattierungen, die der vierstimmige Männerchorsatz bietet. Vier Eichendorff-Gedichte — Morgen, Mittag, Abend, Nacht — sind ihm verläßliche Wegweiser ins alte, romantische Land, wo die traumseligen Stimmungen erwachen, wo sich der Geist über die Enge und Schwüle stofflicher, aktueller Bedrängnisse erhebt. Und die verblühten, verglühten Farben der Romantik feiern hier — in Straußscher Perspektive — noch einmal eine Renaissance, die sie geradezu zeitgemäß erscheinen läßt. Welche Beherrschung der Kunstmittel, der neuen, wie der alten! Als solches findet da und dort auch eine leise Nuance Liedertafelei diskrete und geschmackvolle Verwendung; eine sinngemäße, gleichsam aus dem Material gewonnene Tönung, die darum auch so schön, so echt, so zwingend wirkt. Die »Tageszeiten« machen es den Ausführenden nicht leicht: sie appellieren an den Ehrgeiz der Sänger, die vor ungewohnte Schwierigkeiten gestellt werden und setzen eine überlegene, differenzierte Orchesterbehandlung voraus. Die Wiedergabe durch den Schubert-Bund war jedenfalls vom besten Willen getragen und ließ immerhin auch einiges von den Schönheiten des Werkes ahnen, ohne diese wirklich zu entschleiern. — Im ersten ordentlichen Gesellschaftskonzert wurde *Walter Braunfels*' »Große Messe« zum erstenmal aufgeführt. Ein respektables Werk, wuchtig in der Anlage, ernst in der Gesinnung, kunstreich in der Faktur; aber wirkungslos in der überspitzten Art der Textausdeutung, der der Hörer schließlich völlig stumpf und teilnahmslos gegenübersteht. Kein Absatz, der nicht seine besondere, erklügelte Absicht verriete, die vollends den Stempel des Gewollten trägt, wenn sie sich hinter frommer Einfaltsmiene, unter kindlich unschuldigen Notenreihen verbirgt. Braunfels' Messekomposition ist mehr Dekomposition des liturgischen Textes, Auflösung in Glossen aus Noten und Tonfolgen, geistreiche Analyse, musikalische Hermeneutik; zudem eine, die nicht konsequent verfährt, hier ganz ins Spirituelle, Abstrakte weist, dort wieder im Stofflichen, Grobsinnlichen stecken bleibt. Daß überall ein feiner, kultivierter Kopf am Werke ist, wer könnte es leugnen? Ob nun die Stimmen in wirbeliger Unruhe und wie vom Fieber des Ekstase geschüttelt »Gloria!« rufen, ob sie sich dann — bei »invisibilium« — gleichsam eine chromatische Tarnkappe aufsetzen, um sich unsichtbar zu machen, ob der Knabenchor in der Art eines einfachen Kinderliedes sein Glaubensbekenntnis ablegt, oder ob eine Reihe spitzfindiger, häkeliger Intervalle sich zum Fugenthema fügen — »et vitam venturi« — alle diese Bildungen sind spirituell erdacht. Sie sind zugleich charakteristisch für Braunfels' Kompositionsmethode in diesem Werk, das krasse, fast theatralische Realismen in nächste Nachbarschaft mit Abstraktem, Begrifflichem zu setzen liebt. Wie diese Musik aus einer analytischen Auffassung des Stoffes hervorgegangen ist, so mag umgekehrt die Analyse der Musik überall eine Fülle bemerkenswerter kompositorischer Einfälle aufzuspüren und zu entdecken haben. Und wenn die Summierung von tausend Einzelheiten, von tausend kleinen geistreichen Zügen künstlerische Größe ergibt, so ist Braunfels' »Große Messe« wirklich groß ... Die gewissenhafte, sorgfältige Aufführung unter *Robert Heger* tat ihr möglichstes, dem Werk auch einen einigermaßen großen Eindruck zu sichern. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Die Genugtuung darüber, daß *Karl Schuricht* trotz großer auswärtiger Verpflichtungen — Berlin, Leipzig, Scheveningen, Rußlandtournee — Wiesbaden erhalten bleibt, äußerte sich bei dem »Lied von der Erde« (mit *Else Droll-Pfaff* und *Richard Crooks* als Solisten) in enthusiatischer Weise: die ungemein farbig und feinsinnig abgestimmte Wiedergabe erstand gleichsam als klanggewordenes Spiegelbild der herbstlichen Taunuslandschaft. Mit *Wolfgang v. Barthels* erstmalig gespieltem Violinkonzert erbrachte *Rudolf Schöne* eine ansprechende Talentprobe. Unter der Leitung von *L. M. G. Arntzenius* hinterließ *Willem Pijpers* Klavierkonzert, vom Komponisten selbst gespielt, ohne daß seine bewußte Modernität gerade in die Tiefe drang, einen freundlichen Eindruck.

Emil Höchster

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

Igor Strawinskij hat ein neues Ballett »Der Kuß der Fee« vollendet.

Molières »Bürger als Edelmann« wird von *Walter Hasenclever* und *Ernst Toller* als musikalische Komödie in neuartiger Form bearbeitet. Für die Chansons wurde *Walter Mehring* gewonnen. Die Gesamtinszenierung leitet *Alex. Granowsky.* Die Aufführung soll noch in dieser Spielzeit stattfinden.

In *Hollywood* werden verschiedene Opern zu *Tonfilmen* verarbeitet, darunter »Samson und Dalila«, »Cavalleria Rusticana«, »Troubadour« und »Carmen«.

OPERNSPIELPLAN

ANTWERPEN: Die *Königliche Vlämische Oper* plant für die neue Spielzeit an *Uraufführungen:* »Lara« von *Armand Marsick,* Malipieros »Drei Goldonische Komödien« von *Henry Prunières* bearbeitet und »Keizer Karel« von *Theo Peeters.* Als *Erstaufführungen* sind vorgesehen: »Jonny spielt auf« von *Ernst Křenek,* »Elektra« von *Richard Strauß* und »Sly« von *E. Wolf-Ferrari.* Als Ballette wurden angenommen: »Der letzte Pierrot« von *Karol Rathaus,* »Der Walzer« von *Maurice Ravel.*

BARMEN-ELBERFELD: Die *Vereinigten Stadttheater* erwarben zur *Uraufführung* gelegentlich einer festlichen Tagung des »Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« Ostern 1929 Josef Eidens' Lustspieloper »Tartüff«, Text nach Molière in der Übersetzung von Ludwig Fulda, bearbeitet von *Willi Aron.*

BRESLAU: Das *Stadttheater* hat *Wilhelm Grosz'* Oper »Achtung, Aufnahme!« (Text von *Milos Kares*) zur *alleinigen Uraufführung* erworben.

DUISBURG: Für die *Opernfestwoche* 1929 des *Allg. Deutschen Musikvereins* und der *Stadt Duisburg* hat der Musikausschuß des genannten Vereins folgende Werke ausgewählt: »Tullia« Oper von Th. Kiendl und Clemens Lehmann, Musik von *Paul Kick-Schmidt;* »George Dandin«, nach Molière, von *Helmuth Gropp,* dazu von *Arnold Schönberg* »Die glückliche Hand«, Drama mit Musik; »Galathea« von *Walter Braunfels,* dazu das Tanzspiel »Salambo« von *Heinz Tiessen.* Seitens der *Duisburger Opernbühne* wurden außerdem vorläufig folgende zwei neue Werke für die Festwoche bestimmt: »Maschinist Hopkins«, Dichtung und Musik von *Max Brand,* sowie »König Roger«, Dichtung und Musik von *Karl Szymanowski.*

GENF: Kapellmeister *Robert F. Denzler* von der Städtischen Oper in Berlin wurde beauftragt, die *Genfer Opernfestspiele* mit deutschen Künstlern auch in diesem Jahr fortzusetzen. Zur Aufführung wurden »Don Juan«, »Tristan« und »Meistersinger« bestimmt.

HAAG: *Georg Vollerthuns* Musiktragödie »Island-Saga«, die von der Holländischen Nationaloper »De-Co-Opera-Tie« zur Aufführung angenommen wurde, wird hier durch die *Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen* seine holländische Erstaufführung erleben.

KASSEL: Das *Staatstheater* hat die Oper »Kuchentanz« von *Erwin Dressel* zur *Uraufführung* erworben.

MAILAND: Am 26. Dezember ist das *30jährige Dirigentenjubiläum Toscaninis.* An diesem Tag werden unter seiner Stabführung die »Meistersinger« als Festaufführung gegeben werden. Es ist dasselbe Werk, mit dem Toscanini vor 30 Jahren an der *Scala* debütierte.

MÜNCHEN: Die *Münchner Opernbühne* (*Süddeutsche Wanderbühne*) hat als *Uraufführung* für diese Spielzeit die Oper »Herzog Hofnarr« von *Max Kanzlsperger,* Text von *Eugen Hubrich,* angenommen.

REVAL: Die Winterspielzeit des *Estonialtheaters* wurde mit der *Uraufführung* der Oper »Die Wikinger« von *Ewald Aaw* (Text von *Woldemar Loo*) eröffnet, des ersten musikalischen Bühnenwerks rein estnischer Herkunft.

ROM: Die *Königliche Oper* hat in ihrem Spielplan an deutschen Opern »Fidelio«, »Lohengrin« und »Tristan« vorgesehen. Von modernen italienischen Opern sollen zur Aufführung gelangen: »Sly« von Wolf-Ferrari, »Conchita« von Zandonai, »Die versunkene Glocke« von Respighi, »Fra Gherardo« von Pizzetti, »Iris« und »Freund Fritz« von Mascagni und die »Sieben Canzonen« von Malipiero.

KONZERTE

ANTWERPEN: Der Gesangverein *Arti Vocali* eröffnete den Konzertwinter mit zwei Gesamtaufführungen von Berlioz' »Damnation de Faust« unter Leitung von *Flor Alpaerts.* — Das Programm der *Koninklijke*

Maatschappij der Nieuwe Concerten verheißt folgende *Erstaufführungen:* »Psalmus Hungaricus« von *Zoltán Kodály,* »Judith« (Konzertform) von *Arthur* Honegger, »Le divin Poème« von *Skrjabin,* »Ruralia Hungarica« von *Ernst Dohnányi. Uraufgeführt* wird eine *Sinfonica Breva* von *Aug. Bayens.*

BADEN-BADEN: Im 1. Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters erzielte *J. M. Hauers* Suite VII durch *Ernst Mehlich* eine tiefgehende Wirkung. Im gleichen Konzert hatte die *deutsche Uraufführung* von *Albéniz-Arbós* »Triana« starken Erfolg.

BARCELONA: *Erich Kleiber* wird im nächsten Frühjahr anläßlich der Weltausstellung hier drei große Konzerte, u. a. Beethovens Neunte, dirigieren.

CHEMNITZ: Dem *Chemnitzer Volkschor* gelang als erster Chemnitzer Vereinschor mit der *Städtischen Kapelle (Willi Steffen)* und tüchtigen Solisten eine äußerst erfolgreiche Aufführung von *Honeggers* »König David«.

HILDESHEIM: Hier fand ein Kompositionsabend *Otto Siegls* statt mit Chören, Liedern, Klavierstücken und der neuen Suite für Violine und Klavier. Veranstaltet wurde das Konzert von *Ewald Sprenger.* Komponist und Mitwirkende ernteten ungeteilten Beifall.

LEIPZIG: In der Kirchenmusik der Gemeinde zu St. Nikolai brachte der Leiter des neugeschaffenen gemischten Kirchenchors, *Kurt Thomas,* neben Orlando di Lassos »An den Wässern zu Babylon« ein geistliches Lied für gemischten Chor von *Werner Penndorf* »Nun ist der Regen hin« (Paul Gerhard), das aufhorchen machte.

MAILAND: *Ottorino Respighi* hat eine neue sinfonische Dichtung, betitelt »Feste di Roma« beendet, die durch das *Scala-Orchester* unter *Toscanini* zur *Uraufführung* kommen wird.

MOSKAU: Hier gelangte ein neues Violinkonzert von *Alfredo Casella* durch *Josef Szigeti* und das (dirigentenlose) *Persimfans-Orchester* mit starkem Erfolg zur *Uraufführung.*

NÜRNBERG: *Robert Schwemmer* hat ein Klavierkonzert mit Orchester vollendet, das in diesem Winter unter Leitung des Komponisten und mit *Inge Richter* als Solistin zur *Uraufführung* gelangen wird.

* * *

Arnold Schönberg hat ein neues Orchesterwerk geschaffen; es kommt im Dezember in *Berlin* durch *Furtwängler* zur *Uraufführung.*

Die *Meininger Landeskapelle* wurde mit ihrem Leiter *Heinz Bongartz* eingeladen, in folgenden Städten zu konzertieren: Jena, Hildburghausen, Saalfeld, Suhl, Sonneberg, Pößneck, Schweinfurt, Ansbach, Eschwege, Göttingen, Aschaffenburg, Offenbach, Wetzlar, Lüneburg, Marburg, Cleve, Leverkusen, Köln, Neuß, Rheydt, Schmalkalden, Kreuznach, Hamm, Kiel, Hamburg, Altona, Celle, Salzwedel und Stettin.

Der *Magdeburger Domchor* hat — wie im vergangenen Jahre nach Schleswig-Holstein und Dänemark — so auch in diesem Herbst auf Veranlassung der »*Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst*« mit 60 Kindern (meist Knaben) und 20 erwachsenen Mitgliedern eine große Konzertreise nach den *nordosteuropäischen Staaten* unternommen und überall begeisterte Aufnahme gefunden.

TAGESCHRONIK

Der *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V.* hielt *Anfang Oktober* seine diesjährige *Hauptversammlung in Darmstadt* ab, die zur Feier des 25jährigen Bestehens des Verbandes als Jubiläumstagung besonders festlich ausgestaltet war. — Als nächste Veranstaltung ist für 1929 eine »Musikpädagogische Tagung« größeren Stils aus Anlaß des 10jährigen Bestehens der »Vereinigten Musikpädagogischen Verbände« vorgesehen. Diese Tagung wird in Mainz stattfinden und die wichtigsten Fragen der modernen Musikerziehung zur Diskussion stellen.

Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* veranstaltet im Winterhalbjahr 1928/29 eine Reihe von *10 Vorträgen über musikerzieherische Fragen* der Gegenwart. Im Rahmen dieser Vorträge soll versucht werden, die Hauptprobleme der Musikpädagogik in einer Reihe von Einzeldarstellungen zu erörtern unter besonderer Berücksichtigung der sich für die Praxis ergebenden Aufgaben. Der erste Vortrag wird am 12. Dezember 1928, abends 8 Uhr im Großen Saal des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht unter dem Thema »Die Tonleitern« stattfinden. Referent: Universitätsprofessor Dr. *Georg Schünemann.* Eintrittskarten zum Preise von Mk. 1.— sind durch die Geschäftsstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, *Berlin W 35, Potsdamer Straße 120,* erhältlich.

Die Verbände der am Tonfilm interessierten Urheberberechtigten haben sich zu einer *Arbeitsgemeinschaft* zusammengeschlossen. Bisher sind beigetreten: Reichsverband des deut-

schen Schrifttums, Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, Verband deutscher Erzähler, Gesellschaft für Senderechte, Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien, Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema), Deutscher Musikalien-Verleger-Verein, Vereinigung der Bühnenverleger, Deutscher Verleger-Verein, Vereinigung schönwissenschaftlicher Verleger, Ammre (Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte), Schutzverband der deutschen Schriftsteller, Verband deutscher Filmautoren, Kartell lyrischer Autoren, Gesellschaft der Film-Musik-Autoren, Bund deutscher Komponisten, Bund deutscher Liederdichter. Die Geschäftsstelle ist vorläufig bei der *Gema, Berlin W 8, Friedrich-Ebert-Straße 21*.

Der *Deutsche Bühnenverein*, die Organisation der Bühnenleiter, und die Gewerkschaft Deutscher Bühnenangehöriger, die Organisation der Schauspieler, haben eine Stelle zur Förderung des geeigneten Nachwuchses am deutschen Theater geschaffen; sie hat die Maßnahmen zu treffen, die im Interesse des Theaterunterrichts und Prüfungswesens notwendig sind. Es sind zwölf Prüfungsstellen für junge Schauspieler und Sänger errichtet, und zwar an folgenden Orten: Berlin, Dresden, München, Hamburg, Frankfurt a. M., Stuttgart, Köln, Breslau, Leipzig, Königsberg, Karlsruhe und Weimar.

Dr. *Hugo Holle* und *Alban Berg* sind in den Musikausschuß des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* gewählt worden.

An Stelle des aus beruflichen Gründen zurückgetretenen Professors Georg Schumann ist der Staatssekretär im preußischen Ministerium des Innern Dr. *Wilhelm Abegg* zum *Präsidenten des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands* gewählt worden.

Wie im Vorjahr, wird auch 1929 der *Deutsche Sängerbund* eine *Sängerwoche in Nürnberg* veranstalten. Er fordert Tonsetzer und Verleger auf, unbekannte oder noch wenig bekannte neuere Chorwerke bis *31. Dezember 1928* an die *Verwaltung des Deutschen Sänger-Museums, Nürnberg, Katharinenbau*, einzureichen, woselbst auch die näheren Bedingungen zu erfahren sind. Gesucht werden hauptsächlich Werke volkstümlichen Charakters. Es sollen ausschließlich unbegleitete oder nur von wenigen Instrumenten begleitete Männerchöre berücksichtigt werden.

Der Zusammenwirkung des Vereins für »Erneuerung alter Musikformen« in *Deutschland* und der »Nationalen Studentenunion« in *England* ist es gelungen, eine *Studentengruppe* ins Leben zu rufen, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, *in allen größeren Städten Englands und in Wales* alte deutsche Volksweisen zu singen und Kompositionen alter Meister mit den zu ihren Lebzeiten üblichen Instrumenten zu spielen.

In einem engeren Wettbewerb wurde vom Künstlerausschuß der Stadt Leipzig der monumentale *Beethoven-Kopf* von *Rudolf Saudek* zur Ausführung in Marmor bestimmt. Das Werk ist in diesen Tagen in der *Wandelhalle* des *Neuen Theaters* aufgestellt worden.

In einer unter dem Vorsitz des Vizepräsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde, Dr. *Ernst Kraus*, abgehaltenen Zusammenkunft hervorragender Musiker Wiens wurde auf Anregung *Wilhelm Kienzls* die *Gründung einer Schubert-Gedächtnisstiftung* beschlossen. Das mit Hilfe internationaler Sammlungen zu errichtende Franz-Schubert-Gedächtnisheim soll Angehörige aller Länder aufnehmen, die in *Wien* Musik studieren. Komitees sind außer in Österreich bereits in Deutschland, Holland und Schweden in der Bildung begriffen. Das Protektorat hat Bundespräsident *Hainisch* übernommen.

Ein langgehegter Plan Breslaus, die Bildung einer »*Schlesischen Philharmonie*«, nimmt jetzt feste Gestalt an. Nachdem über die Verteilung der erforderlichen Subventionen zwischen Provinz, Staat und Reich eine Einigung erzielt werden konnte, hat der Niederschlesische Provinzialausschuß der Gründung der »Schlesischen Philharmonie« als G. m. b. H. zugestimmt. Die Provinz Niederschlesien und die Stadt Breslau gewähren eine Jahressubvention in Höhe von je 50000 Mark, während Reich und Staat je 25000 Mark aufbringen. Bemerkenswert ist der Beschluß, daß für die Musiker der Schlesischen Philharmonie ein Pensionsfonds gebildet wird, und daß Provinz und Stadt die Garantie für den Pensionsanspruch übernommen haben. Niederschlesien ist die einzige preußische Provinz, die sich eine Philharmonie auf dieser Grundlage geschaffen hat.

Die Kuratoren der *Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung* haben den Preis für *ausübende Tonkünstler Willi Stroß* und *Willy Goldfarb-Frey*, Studierende der Staatlichen Hochschulen für Musik in Köln bzw. Berlin zugesprochen. Den Preis für *Komponisten* erhielt die Studierende der Hochschule für Musik in Berlin, *Margarete Gigler*, geb. v. Zieritz. Der

im Jahre 1927 zurückgestellte Kompositionspreis wurde geteilt und den Studierenden der Hochschule für Musik in Berlin, *Hans Humpert* und *Leon Klepper* verliehen.
Der von der *Musikgesellschaft Philadelphia* vor einem Jahr ausgesetzte *erste Preis für Kammerkompositionen* in Höhe von 10000 Dollar wird zwischen *Béla Bartók* und *Alfredo Casella* geteilt.
Der *Sozialistische Kulturbund* erläßt ein *Preisausschreiben für zwei Orchesterwerke*, die sich als einleitende Musikstücke für Arbeiterkonzerte besonders eignen, und zwar eine *Arbeiter-Sinfonie* und eine *Ouvertüre*. Der Preis für die beste Sinfonie beträgt 3000 Mark, für die Ouvertüre 1000 Mark. Letzter Termin für die Einreichung ist der *30. April 1929*. Die Prüfung der Manuskripte erfolgt durch den Prüfungsausschuß Professor Dr. Georg Schünemann (Obmann), Dr. Alfred Einstein, Professor Paul Hindemith, Klaus Pringsheim und Hermann Scherchen. Nähere Bedingungen durch den *Sozialistischen Kulturbund, Berlin SW 68, Lindenstraße 3*.
Im September wurde ein von Architekt *P. R. Henning* (Südende) konstruierter und erbauter *neuartiger Kammermusiksaal in der Juryfreien Kunstschau Berlin* (Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof) mit der von Gustav Havemann und Lydia Hoffmann-Behrendt gespielten Sonate für Violine und Klavier von Leoš Janáček eingeweiht. Die Akustik war ausgezeichnet.
Durch einen Dachstuhlbrand ist der Berliner Musikpädagoge *Walther Howard*, dessen 30-bändige Buchreihe »Auf dem Wege zur Musik« (bei N. Simrock) Aufsehen erregte, aufs schwerste geschädigt worden. Außer den schweren wirtschaftlichen Verlusten wurden dabei zahlreiche wertvolle Manuskripte aus 25jähriger Tätigkeit vernichtet. Der Walther Howard-Bund bittet alle Freunde dieser Arbeiten um Hilfe. Beiträge werden dankend angenommen auf das Postscheckkonto des Bundes: Margarete Scholle, Berlin, 102172.
Zur Errichtung einer *Theodor-Kirchner-Sammlung* bittet *Walter Rau, Chemnitz, Am Schillerplatz 13* um Zusendung persönlicher Erinnerungen, Briefe (Ur- oder Abschriften), alter und neuer Drucksachen (Aufsätze und Anpreisungen) und der Erstdrucke seiner Werke.
In *Florenz* ist zum erstenmal ein großes *städtisches Orchester* geschaffen worden, zu dessen Leitung *Vittorio Guy* aus Turin berufen wurde.

* * *

Die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* hat *Richard Strauß* für seine 25jährige ehrenamtliche Tätigkeit als Vorsitzender der Genossenschaft eine *Goldene Medaille* nach dem Entwurf von Professor Ernst Wenck in Anerkennung seiner Verdienste um die Genossenschaft überreicht.
Die *Preußische Akademie der Künste* feierte den 90. Geburtstag ihres Mitgliedes Professor *Ernst Eduard Taubert* mit einem Festkonzert, dessen Vortragsfolge Kammermusikwerke und Lieder des Jubilars enthielt.
Maurice Ravel ist das *Ehrendoktorat der Universität Oxford* verliehen worden.
Die Firma *C. Bechstein* konnte unlängst das Fest ihres *fünfundsiebzigjährigen Bestehens* begehen.

* * *

Richard Lert vom Breslauer Stadttheater wurde ab September 1929 als *Kapellmeister* an die *Berliner Staatsoper Unter den Linden* für mehrere Jahre verpflichtet. — Zum Nachfolger Artur Bodanzkys ist als erster Kapellmeister der *Metropolitan Opera* in *Neuyork* ab Oktober 1929 zunächst auf die Dauer von fünf Jahren Generalmusikdirektor *Joseph Rosenstock* vom Wiesbadener Staatstheater gewählt worden. — *Erich Stekel* wurde als *erster Kapellmeister nach Saarbrücken* engagiert. — Professor *Max Strub* (Weimar) wurde als *Konzertmeister* an die *Berliner Staatsoper Am Platz der Republik* berufen.
Die Stadtverwaltung von *Königsberg i. Pr.* hat *Hermann Scherchen* als Leiter des städtischen Orchesters zum städtischen *Generalmusikdirektor* ernannt. — Der Bonner Organist *Hans Neubaur* hat einen Ruf als *Lehrer für liturgisches Orgelspiel* an der *Hochschule für Kirchenmusik in Leipzig* angenommen.

* * *

Anmerkungen zu unseren Beilagen.

Die beiden Selbstkarikaturen *Enrico Carusos* sind der Lebensdarstellung entnommen, die als einzig autorisierte Caruso-Biographie, bearbeitet von Pierre V. R. Key, deutsch von Kurt Thesing, in neuer Ausgabe soeben erschienen ist. Mit Erlaubnis des Verlages *Ed. Bote & G. Bock, Berlin*, veröffentlichen wir die zwei köstlichen Karikaturen, die Zeugnis ablegen von dem treffsicheren Witz, der leichten Hand, dem Wirkungsinstinkt und dem guten Geschmack des Unvergeßlichen. Eine Besprechung der Biographie wird in einem der nächsten Hefte folgen.

TODESNACHRICHTEN

HEIDELBERG: *Leopold Grau*, der dem hiesigen städtischen Orchester seit 1897 als Konzertmeister angehörte, ist im Alter von 62 Jahren verstorben.

NEUYORK: Am 30. Oktober l. J. starb in Neuyork der geschätzte Musikschriftsteller und Organisator der Musikabteilung der Library of Congress in Washington *O. G. Sonneck* in seinem 56. Lebensjahre. In Amerika geboren, studierte er in Deutschland Musik und Musikwissenschaft. Für die Geschichte der Oper leistete er wichtige Beiträge besonders auch durch seine Kataloge von Opernlibretti und Partituren. Grundlegend sind seine Arbeiten für die Geschichte der Musikpflege in Amerika. Die Washingtoner Musikbibliothek wurde eine der bedeutendsten und umfassendsten der Welt, begünstigt durch die der Bibliothek gewährten Mittel. Bei Beginn des Weltkrieges zog er sich von der Leitung der Bibliothek zurück, trat in die Firma G. Schirmer ein und gründete die »Musical Quarterly«, die er zu einer der angesehensten Musikzeitschriften erhob. Sein stilles, gütiges Wesen gewann überall Sympathien, und so wird sein Scheiden als schwerer Verlust für Musik als Kunst und Wissenschaft empfunden. Sein Nachfolger an der Congress-Library ist der ebenso umsichtige Carl Engel.

ROM: Einundsiebzigjährig starb am 8. November in seiner Villa Colle Baccaro bei Rieti *Mattia Battistini*. Der große Sänger hatte 1878 als Zwanzigjähriger in Rom zum erstenmal die Bühne betreten und beschloß seine Laufbahn mit Konzerten in Wien und Prag. Macht der Stimmittel, heldische Persönlichkeit und Vornehmheit der Darstellung zeichneten diese Künstlerpersönlichkeit aus. Sein reiches Repertoire umfaßte beinahe die gesamte ältere Opernliteratur des Baritonfachs. 1924 zog er sich von der Bühne zurück, hat aber dank seiner vorbildlichen Technik bis fast zuletzt seine Bewunderer durch seine hohe Gesangskunst entzückt. Die »Musik« brachte eine eingehende Würdigung und ein Bild des Meisters im zweiten Heft des XVIII. Jahrg.

SALZBURG: Im Alter von 59 Jahren verschied der Musikschriftsteller *Otto Keller*, der aus Österreich stammte, aber in München wohnte. Er ist durch Musikerbiographien und durch das von ihm geschaffene »Theater- und Musik-Archiv« bekannt geworden.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Bridge, Frank: There is a willow grows aslant a brook. Impression. Augener, London.

Dunhill, Thomas F.: A Guildford Suite. Paxton, London.

b) Kammermusik

Bach, J. S.: Partita (E) f. V. u. Klav. bearb. v. Fritz Kreisler. Schott, Mainz.

Büttner, Max: op. 17 Sonate f. Kontrabaß u. Pfte. Himmelreich, München.

Jelmoli, Hans: op. 34 Variationen üb. eine Arie aus »Platée« von J. Ph. Rameau f. V. u. Pfte. Hug, Leipzig.

Lauber, Joseph: Fantaisie p. Flûte et Piano. Zimmermann, Leipzig.

Oppel, Reinhard: op. 33 Streichquartett. Peters, Leipzig.

Rüdinger, Gottfried: op. 71 Sonate f. V. u. Pfte. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Thiman, Eric H.: A folksong suite f. Stringquart. Augener, London.

Thomas, Kurt: op. 11 Sonate f. Flöte u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Veretti, A.: Sonata (F) p. Vc. e Pfte. Ricordi, Milano.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bradford, Hugh: Seven characteristic pieces for Piano. Novello, London.

Büttner, Max: op. 36 Konzert f. V. Ausg. m. Klav. Himmelreich, München.

Bruckner, Ant.: Episoden aus Sinfonien f. Harmon. bearb. (S. Karg-Elert). Peters, Leipzig.

Erdstein, Leon: op. 18 Capriccio f. Pfte. Steingräber, Leipzig.

Franke, F. W.: Wer nur den lieben Gott läßt walten. Choralvariationen f. Org. Schott, Mainz.
Gal, Hans: op. 29 Toccata f. Org. Simrock, Berlin und Leipzig.
Gretschaninow, A.: op. 116 Drei Stücke f. Pfte. Schott, Mainz.
Jemnitz, Alexander: op. 2 Aus der Regerstunde. Drei Klavierstücke. Hofmeister, Leipzig.
Kletzki, Paul: op. 19 Konzert f. V. Simrock, Berlin und Leipzig.
Klingler, Karl: Kadenzen zum Violinkonzert Nr. 22 von Viotti. Peters, Leipzig.
Kohn, Arthur: Landschaften. Drei Klavierstücke. Doblinger, Wien.
Lorenzo, L. de: op. 35 Das Vademecum des Flötenspielers (3 Bde.). Cranz, Leipzig.
Mendelssohn, Arnold: op. 104 Sechs Vorspiele über Choralmelodien f. d. Orgel. Peters, Leipzig.
Nicholls, F.: A fairy story in seven chapters p. Pfte. Elkin, London.
Niemann, Walter: op. 114 Ein Klavierbuch. 20 kleine Stücke aus dem Kinderleben. op. 115 Moderne Tanzsuite f. Pfte. Peters, Leipzig.
Palaschko, Joh.: op. 85 24 studi facile e melodici in tutte le tonalità (1. pos.) p. V.; op. 67 25 Studi p. Viola. Ricordi, Milano.
Philipp, Franz: op. 17 Drei Choralvorspiele f. Org. aus der Passionszeit. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.
Quaratino, P.: Quadretti. 5 pezze brevi p. Pfte. Ricordi, Milano.
Richardson, R. M.: Sonate (A) f. Piano. Augener, London.
Scott, Cyril: Idyll f. V.-solo. Schott, Mainz.
Sekles, Bernhard: op. 34 Erste Suite f. Pfte. Schott, Mainz.
Toch, Ernst: op. 47 Sonate f. Pfte. Schott, Mainz.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Cortolezis, Fritz: Der verlorene Gulden. Spieloper. Ahn & Simrock, Berlin.
Lortzing, Albert: Der Wildschütz. Part. (K. Soldan). Peters, Leipzig.

b) Sonstige Gesangsmusik

Dombrowski, Hansmaria: Hat Dich die Liebe berührt. 9. Liederheft. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.
Erk, Ludwig: Deutscher Liederschatz durch 100 Lieder vermehrt u. mit Anmerk. v. Max Friedlaender. Peters, Leipzig.
Haas, Joseph: op. 76 Lieder vom Leben. 6 Gedichte v. Ruth Schaumann f. hohe Singst. u. Klav. Schott, Mainz.
Kämpf, Karl: op. 80 Altdeutsche Minnelieder f. Männerchor. Wildt, Dortmund.
Kimmins, G. T.: Songs from Shakespeare with dances. Novello, London.
Lemacher, Heinr.: op. 56 Requiem f. gem. Chor. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.
Lendvai, Erwin: op. 44 Elegische Gesänge. Drei Männerchöre. Peters, Leipzig.
—: op. 48a Des Schäfers Dafnis erster Liederkranz, gedichtet von Arno Holz f. Männerchor. Kistner & Siegel, Leipzig.
Mattiesen, Emil: op. 17 Zärtliche Lieder f. Ges. m. Pfte. Peters, Leipzig.
Pötschick, Joh.: op. 18 Am Forellenbach f. Männerchor. Merseburger, Leipzig.
Raphael, Günter: op. 20 Requiem f. 4 Solost., 2 gemischte Chöre, gr. Orch. u. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Reuther, Karl: op. 19 Frühlings-Symphonie f. 3st. Frauenchor od. Frauenterz. m. Pfte. u. ad lib. 2 Geigen. Hug, Leipzig.
Schmid, Heinr. Kaspar: op. 66a Vier Lieder f. gem. Chor. Hug, Leipzig.
Toch, Ernst: op. 44 Neun Lieder f. Sopran u. Pfte. Schott, Mainz.
Veneziani, V.: Marfisa. Poema corale p. voce maschili. Ricordi, Milano.

III. BÜCHER

Achtélik, Josef: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. II. Teil. Kahnt, Leipzig.
Becking, Gustav: Der musikal. Rhythmus als Erkenntnisquelle. Filser, Augsburg.
Bondi, Samuel: Das natürliche Studium der Kreutzer-Etüden (f. Viol.). Schuberthaus, Wien.
Della Corte, A.: Scelta di musiche per lo studio della storia. Ricordi, Milano.
Eitz, Karl: Das Tonwort. Bausteine z. musikal. Volksbildung hrsg. v. F. Bennedik. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Küchler, Ferd.: Lehrbuch der Bogenführung auf der Violine. Peters, Leipzig.
Norlind, Tobias: Konzert- u. Opernlexikon. Malmskillnadsg., Stockholm.
Reuter, Fritz: Harmonieaufgaben nach dem System Sigfrid Karg-Elerts. Kahnt, Leipzig.
Wickenhauser, Richard: Fr. Schuberts Sinfonien. Analyt. Einführung. Reclam, Leipzig.
Ziegler, M. Beata: Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspiel-Technik. Max Hieber, München.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE GEISTIGEN BEZIEHUNGEN ZWISCHEN MUSIK, KULT UND KULTTANZ

VON

RUDOLF SONNER-BERLIN

In der Literatur der Romantik begegnet man nicht selten jenen verzückten Invektiven über die »Macht« und den »Zauber« der Musik. Solchen Hyperbeln kann man aber auch in Schriften von Musikern und Musikschriftstellern vor allem des 19. Jahrhunderts begegnen. Ich zitiere hier als besonders typisch Robert Músiol, der einmal sagt: »Musik ist unendlich, sie ist auch *allmächtig*«. Man übersieht dabei oft, daß damit Tiefstes über den Ursprung der Musik ausgesprochen ist.

Was hier nur als Metapher gesagt ist, finden wir in Sage und Mythologie sowohl des Altertums als auch bei primitiven Völkern als ernsten Glauben. Die Verkörperung der Wunder*macht* der Musik bei den Griechen sind Orpheus und die Sirenen. Das Alte Testament weiß zu erzählen, daß durch die *Macht* des Posaunenschalls die Mauern der belagerten Stadt Jericho einstürzten. Horaz erzählt uns in seinen Oden das Gegenteil der *Wunder*wirkung von Musik: »Amphions Lied, dir (Merkur) nachgesungen, bewegte Steine, die Mauern Thebens wurden so errichtet.« Hier Aufbau, dort Zerstörung. Aber nicht nur die tote Materie unterliegt diesem Einfluß, auch Tiere werden davon ergriffen.

»Eines Nachmittages, als ich auf meiner Flöte spielte, blickte ich auf, und da stand ein Hirsch. Ich fuhr fort zu spielen, und, eine nach der anderen, kamen noch mehr lichtbraune Gestalten hinter den Büschen des Dschungels hervor. Das gesprenkelte Reh, das Moschustier, Gazellen und Antilopen, alle schienen dem Ruf der Musik zu folgen. Ich hörte auf zu spielen. Im selben Augenblick ging ein Erschauern durch die Schar, der Hirsch stampfte den Boden mit seinen Hufen, und so schnell wie ein Halm im Winde schwankt, verschwanden sie alle im Wald.« (Mukerdschi.) Die Verwendung der Musik und deren Wirkung bei Schlangenbeschwörungen in Indien ist bekannt.

Der Glaube an die Macht der Musik entspringt der Weltanschauung des primitiven Menschen. Aus bestimmten Erlebnisgruppen heraus werden auffallende Vorgänge der Natur und des Seelenlebens erfaßt. Das Resultat dieser Naturbetrachtung ist die Beseelung aller Dinge. Der Naturmensch belebt die Welt mit Dämonen und Geistern. Diese »Interjektion« bildet fast bei allen Völkern die Grundlage ihrer Weltanschauung und ist ein Entwicklungsergebnis, wie etwa das Wachstum der Pflanzen bei gegebenen günstigen Naturverhältnissen. Auf ebenso natürliche Weise entwickelt sich aus dem Animismus die mythologische Spezialisierung und der Schamanismus, d. h.

Ritual- und Zauberwesen. Es erfolgt weiterhin eine Substanzialisierung von Begriffen, deren Anfänge in der mythologischen Naturanschauung verankert sind. So ist der griechische Olymp mit seinen Göttern und Heroen nichts anderes als die Projektion der Struktur der griechischen Seele in die Welt. Das Götterheim ist wenig über das Diesseits erhoben. Der antike Mensch ist von der absoluten Realität seiner Vorstellungen ebenso überzeugt wie der primitive. Die naiven Personifikationen, welche die Götter, Geister und Dämonen darstellen, werden durchaus antropomorphistisch behandelt. »There is an universal tendency among mankind to coceive all beings like themselves and to transfer to every object those qualities with which they are familiarly acquainted and of which they are intimateley conscious.« (Hume, Natural History of Religion.) Selbst leblose Gegenstände erfahren nicht selten die sorgsamste Pflege und ehrerbietigste Respektierung. Die psychologische Auswirkung macht sich geltend in den Versuchen, die Geister, Dämonen oder Götter, je nach ihrer Stellung zu den Menschen, zu beeinflussen. Geographische, ethnologische und historische Bedingungen, unter welchen sich die Völker entwickeln, zeitigen allerdings Verschiedenheiten, auf die wir hier nicht näher einzugehen vermögen.

Musik ist zunächst praktischen Zwecken unterstellt, und zwar magisch-apotropäischen oder exorzistischen. Dies bedeutet Ausnutzung der geistigen *Macht* der Musik im Kampf gegen die bösen Geister. »Da sprachen die Knechte Sauls zu ihm: ›Siehe, es plaget dich ein böser Geist von Gott. Es gebiete unser Herr, und deine Knechte, so vor dir sind, werden einen Mann suchen, kundig des Harfenspiels, daß er spiele mit seiner Hand und dir es leichter werde, wenn der böse Geist vom Herrn dich ergriffen hat.‹ — Und so oft nun der böse Geist vom Herrn über Saul fiel, nahm David die Harfe und schlug darauf mit seiner Hand, und Saul ward erquickt, daß es ihm leichter ward, denn der böse Geist wich von ihm.« (Altes Testament.)

»Der südindische Brauch, bei den Teufelsaustreibungen des Buddhadienstes den Vermummten, die mit Schwertern zwischen den Besessenen herumspringen, Schellen auf den Rücken zu hängen, ist vielleicht der deutlichste Ausdruck für den ausräuchernden Charakter des Glockenklanges.« (Curt Sachs, Die Musikinstrumente.)

Der tiefste Sinn auch der heutigen Kirchenglocken ist die Reinigung der Kirche von den Geistern der Hölle. (Vgl. J. K. Huysmans, La Bas.) Wenn während der Konsekration das silberne Meßglöckchen ertönt, so ist sein ureigenster Sinn, das Gotteshaus bei der *wirklichen* Anwesenheit Gottes von bösen Geistern zu säubern. Dem Opferrind wurde früher zu seiner Reinigung eine Glocke umgehängt. Heute hat die Halsglocke des Leittieres einer Rinderherde diesen Sinn verloren. Die Glocke wird während der Karwoche ersetzt durch die Klapper. Wir finden Klappern und Rasseln in fast allen Kulten. An ihre Stelle treten nicht selten Trommeln und Pauken.

In seinem Buch »Patasiwa und Patalima, Vom Molukkeneiland Seran und seinen Bewohnern« schildert O. D. Tauern das sogenannte »Soso«-singen, das dort von Medizinmännern ausgeübt wird. Während die Frauen die Trommeln schlagen, singt der Medizinmann einen Beschwörungsgesang in einer alten, nicht mehr landläufigen Sprache, in den der Chor der Anwesenden einfällt. Auf diese Weise wird ein Mann von seiner Krankheit geheilt.
Der Missionar Sibrée erwähnt in seinem Werk über »Madagaskar« eine solche exorzistische Heilmethode. Der Kranke wird, so erzählt er, besonders geschmückt. Frauen und Mädchen des Dorfes stellen sich im Kreis um diesen und singen, während die Männer auf Trommeln, Banjos und Flöten musizieren. Die Trommeln werden immer stärker bearbeitet, der Gesang schwillt immer mehr an, bis er in ein schrilles Kreischen umschlägt. Dazu tanzt eine Frau, in die durch die Musik und den Lärm der böse Geist des Kranken getrieben werden soll.
Athanasius Kircher, der im dritten Dezennium des 17. Jahrhunderts Professor der Naturwissenschaften in Würzburg war, gibt in seiner »Phonurgia nova, sive conjugium mechanico-physicum artis et naturae etc.« (1673 übersetzt von Agathos Cario unter dem Titel »Neue Hall- und Thonkunst«) ein Rezept, wie man dem Gift des Tarantelstiches begegnet. Er schreibt: »Es ist aber die Tarantula ein klein, schädliches Thier und Unziefer oder eine apulische Giftspinne, so mit Gift gantz angefüllet. Wer nun von dieser Spinnen gestochen und verletzet wird, der kann nicht anderst als durch Musik und Tanzen kurieret werden. Die Melancholischen oder die von solchen Tarantulen gestochen, die ein gar dickes Gift führen, die werden mehr durch laut schallende Pauken und Trommeln, auch andere dergleichen stark hallende Instrumenta als durch subtile Saiten beweget. Denn weil diese Feuchtigkeit gar dick und zäh, die Lebensgeister aber nach der Eigenschaft der Feuchtigkeit sich richten, also wird zu solcher Zerreibung und Zertrennung eine große Gewalt erfordert. Die Cholerici, Gallensüchtigen und Blutreichen aber werden durch Cytharen, Geigen, Lauten, Clavicymbel und dergleichen lieblichen Instrumentenklang wegen der dünnen und leichtbeweglichen Lebensgeister auch bald und leichtlich kurieret.«
Das Motiv, Dämonen durch Musik zu vertreiben, findet man auch bei Totenzeremonien. Bei der Sudrakaste wird auf Tuben geblasen, nicht als Ausdruck der Klage und des Schmerzes über den Verlust des Abgeschiedenen, sondern eben um die Geister abzuwehren, damit sie sich nicht der Seele des Verstorbenen bemächtigen. (C. Sachs, Die Musikinstrumente.)
Von den Eskimos berichtet uns Chr. Leden in seinem Buch »Über Kiwatins Eisfelder«, daß die Zauberer (Angakut) einen Schatz religiöser Gesänge und musikalischer Formeln haben, »die sie vortragen, wenn sie die Geisterwelt um Trost und Hilfe anflehen«. Bei Krankenheilungen verwenden sie besonders und genau vorgeschriebene Melodien.

Die Anamiten benutzen zur Vertreibung der Dämonen riesige Becken, die zum Teil, um den Ton ins Grauenhafte zu steigern, eingerissen sind.
So wie man durch Musik heilen kann und die bösen Geister zu vertreiben vermeint, glaubt man auch andererseits, seinen menschlichen Widersachern schaden zu können. Das geschieht durch die sogenannten Fluchgesänge. Combarieu erzählt in seinem Buch »La Musique et la Magie« eine chinesische Legende. Ein auf einer Reise befindlicher Prinz hört Lautenmusik. Er befiehlt seinem Musiker, diese zu notieren. Als er bei einem der Vornehmen seines Landes zu Gast ist, läßt er seinen Musiker die gehörte Weise spielen. Die Anwesenden sind entsetzt. Es ist ein Fluchgesang. Der Gastgeber aber will die ganze Weise hören und verlangt, daß er sie zu Ende spiele. Es entsteht ein Sturm. Alle Anwesenden stürzen vor Furcht und Schrecken zur Erde. Drei Jahre lang aber ist das Land unfruchtbar.
Der Glaube an Fluchgesänge ist innerhalb der katholischen Kirche lebendig bis zum beginnenden 14. Jahrhundert. Das Konzil zu Köln im Jahre 1316 verbietet ausdrücklich die von Notker balbulus komponierte Sequenz »Media vita morte sumus« als Verwünschung gegen Menschen in Kirchen singen zu lassen.
Nicht immer gilt es, Geister zu vertreiben, oder sie auf seine Feinde zu jagen; es gilt auch zu rufen. Um die schlafende Gottheit zu wecken, schlägt der Chinese das Gong. Im vierten Buch Moses ist angeordnet, daß die Israeliten trompeten sollen, damit der Herr an sie denke, wenn sie ins Feld ziehen.
Die Annahme, daß sowohl die Naturvorgänge als auch die eigenen Lebensschicksale von geheimen, menschenähnlichen Wesen bestimmt werden, erzeugt naturnotwendig und folgerichtig das Bestreben, diese womöglich dauernd zu beeinflussen. Dies geschieht nicht nur durch die Musik als solche, sondern auch durch die Form der Instrumente, die in ihrer Bauart solche Formen annehmen, unter denen man sich die Geister materialisiert vorstellt. Gelingt es nicht, das Instrument in eine solche Form zu bringen, so trägt es doch ein Abbild des Dämons oder der Gottheit.
Hat ein Zauber einmal gewirkt, so glaubt man felsenfest an ihn. Gelingt er einmal nicht, so wird das dem Fehlen eines außer acht gelassenen Umstandes zugeschrieben.
Die exorzistischen Gesänge werden mündlich innerhalb der Kaste der Zauberer, Medizinmänner oder Priester überliefert. Die Überlieferung ist meist geheim. Änderungen sind sehr selten, weil man sonst die gewünschte Wirkung nicht hervorzubringen glaubt.
Bei höher entwickelten Kulturen bleibt die Musik in das Denksystem und die spekulative Naturbetrachtung einbezogen. Bei den Arabern wird die Laute als Abbild der Natur in die außermusikalischen Betrachtungen eingereiht. Ihre vier Saiten symbolisieren die vier Elemente: Feuer, Luft, Wasser, Erde. Die Töne der Saiten stehen hinwiederum im Zusammenhang mit den vier Tem-

peramenten und können infolgedessen gegen entsprechende Erkrankungen verwandt werden. (Vgl. die Beschreibung Arabiens von Niebuhr.) Diese sicher sehr alten Anschauungen sind nicht ohne Einfluß geblieben auf den Spanier Ramos de Pareja bei der Niederschrift seines »De musica tractatus« (Bologna 1482), worin er die vier authentischen Tonarten den vier Temperamenten zuteilt und diese wieder dem Saturn, Jupiter, Mars und Sonne, die Plagalen dagegen der Venus, dem Merkur, dem Mond und der Erde. Der Abstand Sonne — Mond ist demnach eine Quarte.

Ähnliches berichtet uns Plutarch über die Babylonier, die das Verhältnis des Frühlings zum Herbst gleich einer Quarte setzten. »Frühling und Winter stehen im Verhältnis der Quinte, Frühling und Sommer in dem der Oktav.«

Ist die Spekulation einmal so weit gediehen, so ist das logische Ergebnis die Beeinflussung der Witterung durch die Musik. In seinem »Buch vom quellenden Urgrund« schreibt Liä-Dsi über den Musiker Weng: »Er schlug während des Frühlings die Schangsaite an und ließ das achte Rohr begleiten. Da erhob sich plötzlich ein kühler Wind, und Kraut und Baum trugen Früchte. Als es Herbst geworden, schlug er die Güo-Saite an und ließ das zweite Rohr erwidern. Da kam laue Luft linde geflossen und Kraut und Baum entfalteten ihre Pracht. Während des Sommers schlug er die Yü-Saite an und ließ sie von dem elften Rohr begleiten. Da fiel Reif und Schnee durcheinander, die Flüsse und Seen wurden plötzlich starr. Als es Winter geworden, da schlug er die Dschi-Saite an und ließ das fünfte Rohr erwidern. Da ward der Schein der Sonne stechend heiß und das harte Eis schmolz rasch zusammen. Zuletzt ließ er die Gung-Saite ertönen und vereinigte sie mit den vier anderen Saiten, da säuselten liebliche Winde, glückbringende Wolken schwammen, süßer Tau fiel herab, und kräftig rauschten die Quellen.«

Interessant ist in diesem Zusammenhang die indische Legende, welche uns Combarieu in »La musique et la Magie« mitteilt. Ein Mädchen singt gedankenlos vor sich hin und trifft dabei die Melodie eines alten Rāg. Plötzlich fällt Regen auf das von der sengenden Sonne ausgeglühte Land. Und so wird sie zur Retterin aus unvermeidlich scheinender Hungersnot.

Naturvorgänge werden unterschieden in solche, die dem Menschen nützen und solche, die ihm schaden. Damit geht parallel die Unterscheidung der Geister, durch welche die Naturvorgänge ausgelöst werden. Daraus resultiert der Wunsch, die Götter, Geister und Dämonen zu beeinflussen, in dem versucht wird, sie willfährig zu machen, sie einzuschüchtern, zu verscheuchen, oder man versöhnt sie durch Opfer und sucht ihre Hilfe zu gewinnen. Hieraus erklären sich die religiösen Gebräuche, vor allem aber Opfer und Gebet. Diese Grundzüge finden sich in fast allen Kulten.

Aus solchen Ideengängen erhält das Opfer seinen Sinn. Durch Gebet und Opfer, Bitten und Geschenke, will man versöhnen, um den Beistand werben oder die Allmacht anerkennen. Zuerst werden Menschenopfer dargebracht.

Das Opfer wird vernichtet als Ausdruck der vollkommensten religiösen Selbsthingabe. Stellvertretend für menschliche Personen folgt dann später die Opferung von Tieren, Früchten und Opferspeisen.
Mit dem Opfer entsteht das Ritual. Kundgebungen inneren Kultes werden durch Gesten, Gebärden, eben durch Kulthandlungen vermittelt.
Diese Gebärden und Attituden ergeben den Tanz als Raumsymbol.
Fast in allen Ritualen lassen sich Kulttänze nachweisen.
Die Priester der Osiris vollführten Tänze, welche durch ihre Figuren in streng abgemessenen Bewegungen den geheimnisvollen Gang der Gestirne im All versinnbildlichten.
Die Hebräer tanzten und sangen zum Lobe Gottes, um ihn zu ehren, zu preisen und zu verherrlichen. Selbst der König David mischte sich unter die Leviten, um vor der Bundeslade herzutanzen.
Die Griechen hatten Kulttänze ekstatisch-orgiastischen Charakters (Bacchanalien und Eros-Mysterien).
Der Islam besitzt einen Mönchsorden, dessen Angehörige, die Derwische genannt, Allah dienen mit harter Askese und Tanzen.
Im Christentum erhielten sich noch einige Jahrhunderte sakrale Tänze im Ritus.
In der Kirche des heiligen Pankratius zu Rom führten Priester und Gläubige heilige Tänze auf. Allein, die von einem naiven Glauben getragenen Traditionen entarteten mehr und mehr, und so sah sich Papst Zacharias (741—752) veranlaßt, durch ein Dekret vom Jahre 744 Tänze in Kirchen zu verbieten. Trotz dieses Verbotes erhielten sich in der Kathedrale von Sevilla priesterliche Tänze, die heute noch an Ostern aufgeführt werden.
Leider ist, wie es scheint, kein Zeugnis auf uns gekommen, ob die mittelalterlichen Totentänze mimisch dargestellt wurden. Nur soviel steht fest, daß die Totentanzidee in Nordfrankreich aufgekommen ist, obwohl die Vorstellung des tanzenden Todes eine alte indogermanische ist. Anhaltspunkte darüber fände man sicherlich in Ritualbüchern alter Diözesen.
Der schavaitische Kult in Indien kennt orgiastische Tänze, die mit der Zurschaustellung sexueller Vorgänge enden. Der Sinn dieser Handlungen ist ein überpersönliches Dienen im »Fleische«, ein Aufgeben der eigenen Persönlichkeit im »Sinnlichen«. Es ist die völlige Entpersönlichung im Dienste der Shastras, ein Verehren der Fruchtbarkeit und der ewig fortzeugenden Schöpferkraft. »Nie habe ich Gebärden gesehen, die dem Geist der Fruchtbarkeit so gemäß wären wie die wiegenden Bewegungen der Bajaderen während festlichen Umschreitens der Götterbilder.« (Keyserling, Reisetagebuch eines Philosophen.)
Diese Tänze werden von zwei Trommeln, manchmal auch von Blasinstrumenten begleitet. »Zu den Bajaderentänzen wurde im Chor gesungen; zuweilen ging der Gesang in einen Sprechgesang über.« Der Sprechgesang kann

den Trommelrhythmus ersetzen und hat nicht selten auch dessen Kompliziertheit. »Die Tanzbewegungen beschäftigen, wie auch sonst bei den Orientalen in vorzüglicher Weise Arme und Hände der Tänzerinnen, die sich selbst kaum von der Stelle bewegten«. (O. Abraham und E. M. v. Hornbostel, Phonographierte indische Melodien. S. Bd. I. M. G. 1904.)

»Es fehlen alle großen, breiten Linienführungen. . . . Viele beginnen und enden mit den Händen, andere fließen langsam in den ruhenden weichen Leib zurück, und kommt es zu einer in sich vollständigen Zeichnung, so verschwimmt und verschwindet diese so schnell, daß sie gerade nur ein flüchtiges Aufmerken bewirkt und zu keiner anhaltenden Spannung führt. Die glitzernden Gewänder verhüllen und dämpfen die Bewegtheit des Muskelspiels, jede scharf anhebende Kurve klingt sanft in goldenen Wellen ab, in denen sich die Geschmeide wie Sterne funkelnd widerspiegeln. Diese Kunst enthält, so bewegt sie auch sei, kein einziges beschleunigtes Motiv. Daher kann man ihr endlos zuschauen.« (Keyserling, Reisetagebuch eines Philosophen.)

Die Darstellung des Überpersönlichen kommt vollendet zum Ausdruck im Tanz der japanischen Geishas, die ja außerhalb der Sphäre des gesellschaftlichen Lebens als Trägerinnen der »objektivierten« Liebe wirken. Sie sind Elemente ohne Eigenbedeutung, und ihre Tänze stammen aus dem altjapanischen Ritual. Das Instrumentarium zu ihren Tänzen bilden das Shamisen (dreisaitige Gitarre) und die Handpauke.

Die Shinto-Priesterinnen produzieren die altehrwürdigen Kagura-Tänze. In stark stilisierter Art, die abseits von allem Realismus ist, werden Szenen aus der japanischen Göttergeschichte dargestellt. Zur Begleitung werden verwendet: große und kleine Trommeln, Gong, Glockenspiel, Tam-Tam, Glöckchen, Schlaghölzer, Flöte, Schalmei, Shamisen und Koto (liegende Harfe). Die melodietragenden Instrumente sind die beiden letztgenannten. (Prinz Ruprecht von Bayern, Reiseerinnerungen aus Ostasien und O. Abraham und E. M. v. Hornbostel, Studien über das Tonsystem der Japaner. S. Bd. I. M. G. 1903.)

Der javanische Tanz ist den »Heiligen Büchern« entnommen. Auch hier werden Szenen aus der Mythologie dargestellt. Der Körper erzählt gewissermaßen in einer Eindringlichkeit, die andere Kulte mit Predigten kaum erreichen können. Der tiefste und letzte Sinn für solche Vorgänge fehlt dem Europäer. Er ist *kein Tänzer*. Auguste Rodin beschreibt den Tanz der Javanerin: ». . . Sie kehrt in eine Kugelform zurück, sie wird oval, sie kann ein Dreieck werden in einer kostbaren Vase, wo die Düfte nach einer erloschenen Wollust riechen. Und der Geist ersetzt den körperlichen Reiz; er verändert sein Gesicht und bleibt doch herausfordernd für den Mann. Das Licht der Erkenntnis bleibt, wenn einmal das Fest beendet ist. In ihm wechseln sich Fleisch und Seele ab, verdoppeln eins für das andere ihren Sieg.«

Der Kulttanz wird selten paarweis agiert. Männer und Frauen tanzen ihn meist allein. Der Männertanz, sofern er keinen Kriegstanz mit den Evolu-

tionen eines Scheingefechtes darstellt, wie etwa der Waffentanz des ostafrikanischen Negerstammes der Watussi, ist meist ein auf der Stelle getretener Stehtanz (step).
In ausgeprägtem Maße trägt den Charakter des Kulttanzes der sogenannte Kristanz, der auf der Insel Bali zu Ehren des Todesgottes getanzt wird. Nur mit einem Lendentuch bedeckt, steigert sich der Tänzer in Ekstase, in der er sich mit einem Kurzschwert selbst Wunden schlägt, gleichsam als wolle er sich selbst zum Opfer darbringen. In diesen Menschen steckt etwas von der Glut mittelalterlicher Mystiker; verschieden von ihnen ist nur die Technik, die Ekstase zu erreichen.
Die Alfuren auf den Molukken tanzen bei ihren rituellen Festen in dem Baileo, das ist das Ortsheiligtum, in dem auch beratende Versammlungen stattfinden. Bei diesen Tänzen wird nur gesungen. Die Trommel (tifa) wird ersetzt durch das Aufstampfen auf den mit Bambus belegten Boden. Hier tanzen Männer und Frauen in bunter Reihe (wohl eine der wenigen Ausnahmen bei Kulttänzen). Ist ein Kopf erbeutet worden, so wird er auf den heiligen Stein (batu pamali) gelegt und darum herumgetanzt. Zu diesen Tänzen wird die Tifa, die mit Bambusstäben geschlagen wird, benutzt. Sie wird von Frauen bedient, die hier, ähnlich wie die Geishas in Japan, die Trägerinnen der alten Lieder und Sagen sind, »die sich von Mutter auf Tochter vererben«. (O. D. Tauern, Vom Molukkenland Seran und seinen Bewohnern.)
Im Kulttanz schlummern sozial-disziplinarische Kräfte. Ist einmal der Ursprung des Tanzes vergessen, so gleitet er ab ins rein Gesellige, oder er wird zur bloßen theatermäßigen Schaustellung. Nur die Beteiligung der Stammesführer erinnert noch an jene Zeit, da diese, als die nächsten Vertreter der Gottheit, ihn aus rituellen Gründen anführten. Auf der Stufe des Schautanzes sind bereits jene hawaiischen Tänze angelangt, die Keyserling in seinem Reisetagebuch beschreibt. »Mit seltsam ergreifender Stimme trug ein Barde uralte Sagen vor, während wir Gäste, um eine einzige Schüssel geschart, wie Tiere mit den Händen die Fische zerrissen und federngeschmückte Tänzerinnen ihre Unterleiber in wahnsinnigen Kurven einherschwenkten, ohne daß Oberkörper und Kopf nur die leiseste Bewegung dabei verraten hätten.«
In diesem Zusammenhang erwähnt als christlich verwertete heidnische Kultelemente seien die Erntetänze, wie sie überall bei uns auf dem Lande noch abgehalten werden.
Zusammenfassend über die Musik der Kulttänze der Völker, bei denen diese heute noch lebendig sind, kann allgemein gesagt werden, daß sie in der Regel liedmäßig ist. Die Tonbewegung erfolgt in kleinen Schritten. Intonationsfehler sucht man dadurch auszugleichen, daß bei schwer zu treffenden Stellen Spielräume gelassen werden, oder aber man geht im Glissando in den Ton hinein. Das Wort macht den Ablauf der Melodik einprägsamer und sichert zugleich auch das Treffen schwieriger Intervalle. Besonders wichtig ist dies bei exor-

zistischen Gesängen, weil auch der geringste Fehler, nach dem Glauben des Ausübenden, die Wirkung herabmindert oder gänzlich in Frage stellt. Da es sich bei diesem Musizieren in der Hauptsache um instrumental begleitete Vokalmusik handelt, sind Rhythmus und Sprache die formbildenden Elemente. Diese Tanzlieder beeinflussen sehr stark die später entstehende reine Instrumentalmusik. Die Melodik wird meist beibehalten, obwohl das Instrument fähig wäre, über den bestehenden Ambitus hinauszugehen. An sich ist der Stimmumfang des Orientalen gegenüber dem Europäer schon dadurch erweitert, als jener beim Singen falsettiert.
Die primitive Mehrstimmigkeit benutzt oft das, was wir als faux-bourdon bezeichnen. Er wird oft nur gebraucht, um die Klangfülle zu verstärken und hat keine harmonische Bedeutung in unserem Sinne. Seine Hauptbedeutung liegt vorwiegend im Rhythmischen, namentlich wo er von Schlaginstrumenten gegeben wird (vgl. Max Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik).
Hat man einmal die tieferen Zusammenhänge zwischen Musik und den religiösen Anschauungen verschiedener Völker und Stämme erkannt, so wird man gleichzeitig auch von der Wichtigkeit der Musikethnologie überzeugt sein. Hier breitet sich ein großes Feld fruchtbarer Arbeit vor der vergleichenden Musikwissenschaft aus.

DER FÜR DIE SÜNDEN DER WELT GEMARTERTE JESUS

EINE HÄNDEL-PARTITUR AUS JOSEPH HAYDNS BESITZ

VON

REINHOLD BERNHARDT-LEIPZIG

Im Frühjahr 1795, während seines zweiten Aufenthalts in England, erhielt Joseph Haydn von der Königin von England ein seltenes Geschenk: die Partitur einer deutschen Kantate von Händel. Das Werk war in England noch nie zur Aufführung gekommen, Samuel Arnold hatte es nicht in seine große Ausgabe Händelscher Werke in 36 Bänden aufgenommen, es war dort so gut wie unbekannt. Die Veranlassung zu dieser Schenkung waren die Konzerte Haydns gewesen, die das Königspaar so für seine Kunst eingenommen hatten, daß man damals am Hofe allen Ernstes daran dachte, ihn für immer an die Insel zu fesseln. Wie die Verhandlungen verliefen und an Haydns beharrlichem Widerstand scheiterten, berichtet uns Pohl in seiner Biographie. Näheres über die Partitur erfahren wir durch August Griesinger, der Haydn

in den letzten zehn Jahren seines Lebens ständig besuchte, hauptsächlich im Interesse der Firma Breitkopf & Härtel, die damals unter dem zielbewußten Gottfried Härtel einen großen Aufschwung nahm und sich um den Gesamtverlag von Haydns Werken bemühte. Seit 1799 war Griesinger die Vermittlung in Wiener Angelegenheiten anvertraut worden, es entspann sich ein lebhafter Briefwechsel, der hier zugrunde gelegt wird. In einem Brief*) an Härtel vom 9. Juli 1803 schreibt Griesinger u. a. folgendes:

»Etwas hat er [Haydn] mir bei meinem letzten Besuch gezeigt, worauf ich Sie aufmerksam mache. Es ist ein großes Oratorium von Händel (Haydn sagt, das einzige, welches er auf *deutschen* Text komponiert) betitelt: ›der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus‹. Die Königin von England machte damit eigenhändig dem Haydn ein Geschenk. Swieten, der, wenn ich nicht irre, 24 Händelsche Oratorien hatte, besaß dieses nicht und Haydn bezweifelt, ob es überhaupt in Deutschland existiere. Es soll auch vortrefflich gearbeitet sein. Das Manuskript ist in rotem Saffian mit goldenem Schnitt gebunden, der Kopist hat aber Schreibfehler gemacht, die Haydn verbessern muß. Was dünkt Ihnen hievon? Soll ich es Ihnen zu verschaffen suchen und wieviel möchten Sie darauf bieten? Sagen Sie mir das beiläufig, damit wenn H[aydn] die Saiten nicht zu hoch spannt, die Sache gleich in Richtigkeit zu bringen ist. Sie müssen am besten wissen, wie hoch sich solche Werke verzinsen, und ob sich etwas damit unternehmen läßt. Könnte ich ein Wort von 20 und wenn das nicht geht von 30 Dukaten (in Papier) fallen lassen?«

In seiner Antwort wünscht Härtel nähere Angaben, womöglich Einsicht des Originals. Darauf erfahren wir aus Wien am 30. Juli 1803:

»... Ich habe Haydn wegen des Händelschen Oratoriums sondiert. Das Manuskript hat 400 Seiten u. 10 Linien auf jeder Seite. Haydn hielt es für eine große Seltenheit, die Königin in England ließ ihm sagen, daß es niemand besitze, und er glaubt, daß nach seinem Tode die Kaiserin [von Österreich] das Werk zu bekommen trachten werde. Es endigt mit einem Choral; H. hätte Lust einen Schlußchor dazu zu fügen (doch hat er keinen Text). Der Preis? 200 fl.! weil er es noch genau wegen der Schreibfehler durchsehen müßte. Daß es H. nicht aus den Händen gibt, davon bin ich zu lebhaft überzeugt, als daß ich einen Versuch hätte machen mögen, es zu fordern. Die Entschuldigung: es sei noch nicht ganz korrigiert, lag ihm auch zu nah. Höchstens würde er einen Auszug von Themen und dem Texte zugeben, den ich etwa in seinem Zimmer machen könnte ... Auf die Frage, ob er denn wirklich keine Manuskripte von Klavierkompositionen besitze, antwortete er mir: er müsse erst nachsehen, er wisse es selbst nicht, weil er seine Manuskripte nach und nach ordne. Kürzlich habe er aber ein Konzert auf die Orgel und 1 Violine vorgefunden, das er vor 50 Jahren [1756] für seine Schwägerin bei ihrer Introduktion in ein Kloster komponiert habe. Wenn Ihnen das Oratorium von Händel anstehe, so gebe er Ihnen dieses Konzert in den Kauf; ich soll Ihnen aber sagen, welch einen alten Bart es habe.«

Hase erwähnt diese Kompositionen in seiner 1909 erschienenen Broschüre: *Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel* im Zusammenhang mit anderen 1802 erworbenen Werken folgendermaßen:

»Durch ihre Beziehungen zu Haydn gelangten Breitkopf & Härtel auch in Besitz der Händelschen Kompositionen. Von Haydn erhielten sie Händels Oratorium ›der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus‹ usw. und von Baron Swieten Mozarts Bearbeitung des Messias, die Mozart auf Swietens Bestellung angefertigt hatte.« (S. 46.)

*) Die Veröffentlichung geschieht mit Genehmigung des Archivs von Breitkopf & Härtel.

Diese Zusammenstellung ist etwas ungenau und irreführend. Bei genauer Durchsicht der Korrespondenz ergibt sich, daß Griesinger im April 1802 mit Swietens Einwilligung die Mozartsche Messias-Partitur *kopieren* ließ, das Original gab der Besitzer nicht aus der Hand. Die Kopie ist nachweisbar am 9. Mai 1802 in den Händen des Redakteurs der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Rochlitz. Das von Haydn erwähnte Orgelkonzert (Abbildung der ersten Seite bei Hase S. 52) kam erst Ende des Jahres 1804 mit einer Klavierkomposition (op. 93) und zwei englischen Gesängen in Besitz der Firma, es ist bis heute ungedruckt geblieben. Die Händel-Partitur konnte damals nicht erworben werden; von ihr ist noch in einem Schreiben Griesingers vom 25. (nicht 24. 1. wie Hase zitiert) Januar 1804 die Rede. Hase erwähnt den darin mitgeteilten Vorschlag Haydns nur summarisch, auch Botstiber gibt nur einige Zeilen, weshalb hier der genaue Wortlaut, soweit er sich auf die Verhandlung mit Haydn bezieht, mitgeteilt wird:

»Eine gebildete und geistreiche Musikfreundin, Mad. Sara Levi, geb. Itzig aus Berlin, die ich vor einigen Jahren bei Haydn ausführte(!), bat letztern, einige Fugen für die Singschule des Herrn Zelters zu komponieren, ohne alle Instrum. Musik. Zelter bietet für jede 10 Friedr.d'or, und Freiheit mit dem Manuskript zu schalten und zu walten. Diesen Brief brachte ich gestern H[ayd]n. Er entschuldigte sich aber, daß er wegen seiner so unbeständigen und wankenden Gesundheit alle solche Anträge ablehnen müsse. Ich fragte den Papa, ob er sich seines Versprechens, mir ein Paket für Sie einzuhändigen noch erinnere. Er sagte mir, daß sich das Orgelkonzert und ein Regina coeli (4stimmig) gefunden haben; an seinem Quartett ist er mit dem Allegro, einem Andante mit Variationen, dem Menuet und Trio fertig, es fehlt nur noch ein Allegro. Die 10 Gebote (als Canon) wünscht er erst nach seinem Tode erscheinen zu lassen. ›Da könnten Sie ja auch zugleich über die 40 bis 50 Canons, die in Ihrem Schlafzimmer hängen, disponieren.‹ Diese Idee schien seinen Beifall zu haben, er dachte eine Weile hin und her, und endlich sagte er, er wolle Ihnen eine etwas sonderbare Proposition machen. Ich will sie nummernweise hersetzen:

1. Sie geben ihm 2 Jahre hindurch, jedes Jahr 150 Gulden, in beliebigen Terminen oder auf einmal zahlbar.
2. dafür erhalten Sie *sogleich* sein Orgelkonzert, das Regina coeli und das Händelsche Oratorium, welches er von der Königin in Engl. bekam; ferner die Versicherung, daß sein jüngstes Quartett, an dem er arbeitet, in Ihrem Verlag, (unter noch festzusetzenden Bedingungen) erscheinen solle. Stirbt Haydn innerhalb dieser 2 Jahre, so erhalten Sie kraft einer testamentarischen Zusicherung die 10 Gebote und die Canons in seinem Cabinet zum ausschließenden Eigentum.
3. Überlebt H[ayd]n die 2 Jahre, so bleibt es mit den erstgenannten Musikalien wie vorher aber in Ansehung der 10 Gebote und der Canons soll alsdann ein neuer Kontrakt aufgesetzt werden und H. will suchen, alsdann noch andere, nicht gedruckte Werke hinzuzufügen.

Die Idee, nach seinem Tode noch einiges erscheinen zu lassen ist in H. fest eingewurzelt und er hat mir schon mehrere Male davon gesprochen; er gibt sie selbst für eine Caprice aus, an der das non omnis moriar [vgl. Botstiber S. 222] zum Teil schuld sein mag. Was sagen Sie nun zu H.ns Proposition? Ob sie Ihnen vorteilhaft sein werde, hängt von dem Rufe des Knochenmanns ab, den Sie um dieser Sache willen gewiß auch nicht um eine Minute früher, als es beschlossen ist, über den 72jährigen Greis fallen lassen werden. Finden Sie die Sache annehmlich, so würde ich Sie bitten, mir obigen Kontrakt mit Ihrer Unterschrift zu schicken; ich würde ihn alsdann abschreiben, und von H. auch unterschreiben lassen. Ich hätte sehr gewünscht zu wissen, wie hoch H. das Quartett anschlagen würde; ehe es ganz fertig ist, mag er aber nie etwas bestimmen, ›weil er ja nicht wisse, ob die Arbeit gut ausfallen werde‹.«

Der angebotene Kontrakt kam nicht zustande. Härtel war bei aller Kunstbegeisterung ein praktischer Geschäftsmann. Als solcher besaß er stets einen

genauen Überblick über die Gangbarkeit seiner Verlagsartikel. Mit Händel war damals anscheinend kein großes Geschäft zu machen. So konnte ihm wenig daran gelegen sein, ein ziemlich unbekanntes Jugendwerk zu erwerben. Der Wert der Partitur entsprach aber nicht entfernt den Vorstellungen, die die beteiligten Kreise davon hatten. Denn es war nur eine Kopie nach den zwei im Buckingham-Palast befindlichen Exemplaren. Die Originalpartitur Händels ist bisher verschollen. In Deutschland war es indessen doch in Hamburg und Halle bekannt, eine weitere Abschrift kam nach Wien, so daß, wenn letztere nicht neueren Datums ist, sieben Vorlagen existieren, von welchen Chrysander fünf bei seiner Neuausgabe (H. G. 15) eingesehen hat. Das Werk, um das es sich hier handelt, ist die zweite Händelsche Passion, nach dem Verfasser des Textes die Brockes-Passion genannt. Händel komponierte den Text als letzter, nachdem ihm Kaiser, Telemann und sein »Freund« Mattheson vorangegangen. Die Musik stammt aus dem Jahr 1716 und wurde in Hannover komponiert. Mattheson erhielt von Händel selbst noch eine Partitur zugesandt. Seit 1717 wurden die vier Vertonungen in Hamburg öfters aufgeführt und dadurch auch weiteren Kreisen bekannt. Wenn sich auch bisher zeitgenössische Berichte über diese Aufführungen, speziell mit Händels Musik nicht gefunden haben, so darf doch die Hoffnung nicht aufgegeben werden, daß sich aus den Archiven und Bibliotheken der Hansestädte weiteres Material erschließt. Der Text, den der Hamburger Lizentiat Barth. Heinrich Brockes zusammengereimt hat, war allerdings einer größeren Verbreitung wenig förderlich, ein altes Textbuch aus dem Jahre 1712 trägt den ganz zeitgemäßen Titel: *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellt. Hamburg, Neumann [1712].* Der Verfasser erscheint erst in späteren Ausgaben, wie sie von 1721 vorliegen. Haydns Partitur trägt den Titel des einstigen Textbuches. In den Jahren kurz vor oder nach dem Tode Haydns ist schließlich Härtel doch noch in Besitz der Partitur gekommen, respektive einer Kopie derselben. Zum Druck konnte er sich aber nicht entschließen, sondern ließ Abschriften herstellen, die dann in Handel kamen. In der Allgem. Musikal. Zeitung 1832 finden wir eine Notiz (S. 109) als Antwort auf einige Fragen, worin er seinen Besitz und den Vertrieb durch Abschriften mitteilt. Haydns Partitur dürfte sich im Archiv der Esterházy in Eisenstadt befinden, darüber wird die Redaktion der Gesamtausgabe noch berichten. Mit der Abschrift in der Hofbibliothek zu Wien, die Eitner verzeichnet, ist sie keinesfalls identisch, das ergibt schon die Blattzählung. Eher noch könnte dieses Exemplar aus dem Härtelschen Vertrieb stammen. Über den Wert der Passion haben sich Chrysander u. a. ausgesprochen, bei allen ihm anhaftenden Mängeln eines Jugendwerkes wird man an der Tatsache nicht vorbeikommen, daß Bach es einer Abschrift gewürdigt hat, was mehr wiegt, als viele Kritiken.

UNBEKANNTES AUTOGRAPH EINES KANONS VON JOSEPH HAYDN

VON

ROLAND TENSCHERT-SALZBURG

Ein glücklicher Zufall spielte vor einiger Zeit der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg ein interessantes Zeitdokument, das Stammbuch der Babette Ployer, in die Hände, das neben vielen anderen Widmungen auch eine handschriftliche Eintragung Joseph Haydns enthält. Babette, die Tochter des Hofagenten Franziskus Kajetan von Ployer, mußte in den Künstler- und Adelskreisen Wiens um die Wende des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle gespielt haben. Das Haus ihres Vaters zu Döb ing bei Wien versammelte regelmäßig einen Kreis hervorragender Künstler zu musikalischen Akademien, bei denen auch Babette mitzuwirken pflegte. Durfte sie sich doch mit ihrem Lehrer Mozart — wie aus dessen Brief vom 9. Juni 1784 an Vater Leopold hervorgeht — gelegentlich eines Besuches des gefeierten Komponisten Giovanni Paesiello hören lassen. Man spielte damals Mozarts Sonate für zwei Klaviere, Köch.-Verz. 448. Des Meisters Klavierkonzerte Köch.-Verz. 449 (Es-dur) und Köch.-Verz. 453 (G-dur) sind für sie komponiert. Das Originalmanuskript des letzteren, welches sich in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin befindet, trägt ihren Namen. In dem Stammbuch sprechen die schmeichelhaftesten Eintragungen von musikalischen Fachleuten wie Georg Albrechtsberger, Abt Maximilian Stadler, Josef Weigl, P. Georgius Pasterwitz, Francesco Piticchio und anderen für künstlerische Reife, Geist, Gemütsbildung und körperliche Anmut der jugendlichen Besitzerin, so daß wir selbst mit Abstrich des konventionellen Maßes der Übertreibung in solchem Falle in ihr eine begabte Künstlerin erblicken dürfen. Joseph Haydn hat der Pianistin sein Andante mit Variationen für Klavier (f-moll) zugeeignet, dessen Autograph sich in der Wiener Nationalbibliothek befindet. Die Widmung lautet »un piccolo divertimento scritto e composto per la Stimatissima Signora de Ployer di me Giuseppe Haydn 1793«. Außerdem fand sich nun eine Stammbucheintragung des gleichen Meisters vor, die mit ausdrücklicher Bewilligung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg in diesem Hefte zur Reproduktion gelangt.

Es handelt sich hier um einen krebsgängigen Kanon Haydns,*) der in der Literatur mit mehrfacher Textierung bekannt ist. Es ist der nämliche, den der Komponist aus Dankbarkeit für die Ernennung zum Doctor in Musica honoris causa durch die Universität Oxford dieser übersandte. Dort sind ihm die Worte »Thy voice, o Harmony, is divine!« unterlegt. Im Archiv der Gesellschaft der

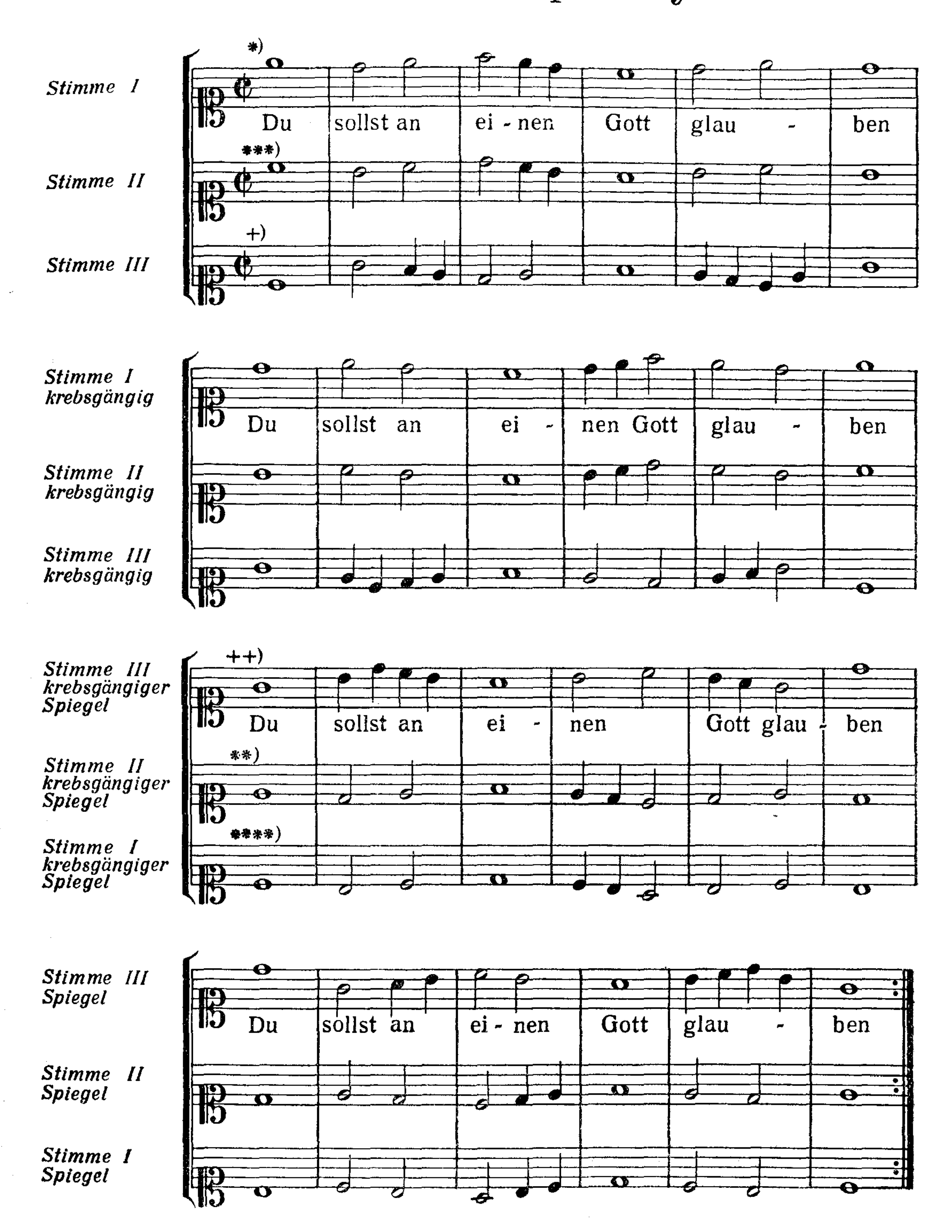
*) Vgl. das Notenbeispiel am Schluß des Artikels.

Musikfreunde in Wien befindet sich eine handschriftliche Kanonsammlung »Die zehn Gebote«, worin sich gleichfalls diese Komposition vorfindet, diesmal aber mit dem gleichen Text wie im Stammbuch der Babette Ployer: »Du sollst an einen Gott glauben«. Haydn hatte diese Handschrift ein Jahr vor seinem Tode seinem nachmaligen Biographen, dem Legationsrat G. August Griesinger, geschenkt und dies auch darauf selbst vermerkt. Die Niederschrift erfolgte aber wesentlich früher, wie der Unterschied im Duktus der Schrift deutlich zeigt. Durch Griesinger gelangte das kostbare Manuskript 1814 in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde. Endlich existiert noch ein alter Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Verlagsnummer 1455, »Die Zehn Gebote der Kunst, Zehn Canons von Joseph Haydn«, welcher musikalisch mit dem Wiener Manuskript übereinstimmt, aber wieder andere Texte aufweist. Das erste Kunstgebot lautet »Du sollst dich ganz der Kunst weihen«.

Es ist gewiß nicht ohne Interesse, sich über die musikalische Anlage der Komposition klar zu werden. Aus der dreistimmigen Eintragung von sechs Takten werden laut Anweisung des Komponisten vierundzwanzig Takte gewonnen, die dann beliebig oft wiederholt werden können. Zunächst wird jede Stimme regulär vorgetragen, hierauf wird sie krebsgängig, also von rechts nach links abgelesen. Dann wird das Blatt umgekehrt, so daß die erste Stimme zur dritten wird und umgekehrt und jede Partie im Spiegelbild erscheint. Auch in dieser Stellung wird das Stück zuerst von links nach rechts und dann von rechts nach links abgesungen. Im Notenbeispiel ist der ganze Kanon, der sich aus dieser Anwendung ergibt, notiert. Es geht nun daraus hervor, daß die Kanonbildung durch einen besonderen Duktus der Einzelstimmen möglich wird. Die sechs Takte der ersten Stimme stellen die Oktavversetzung des krebsgängigen Spiegelbilds derer der zweiten Stimme dar und umgekehrt [vgl. im Notenbeispiel *) und **), sowie ***) und ****)]. Ferner erhalten die sechs Takte der dritten Stimme im krebsgängigen Spiegelbilde fast wörtlich die Gestalt ihrer eigenen Quintbeantwortung [vgl. im Notenbeispiel †) und ††)]. Eine kleine Differenz entsteht im Takte 5 der dritten Stimme durch die Viertelnoten c′ e′ an Stelle einer halben Note c′, sowie durch die verschiedene Rhythmik, die die Stimmen bei gerader und krebsgängiger Lesart besitzen.

Der Stammbuchkanon Haydns ist nicht datiert, doch sprechen die Zeitangaben der benachbarten Widmungen und das Manuskript des oben erwähnten Klavier-Andantes dafür, daß die Eintragung um 1793 erfolgte. Auf der Rückseite des Blattes hat Haydn den Text noch einmal so notiert, daß man bei durchscheinendem Lichte die Krebsform ohne Schwierigkeit ablesen kann. Man erkennt daran das Behagen, mit dem der Meister die Eintragung vornahm. Betrachtete er doch im allgemeinen seine Kanons mit besonderem Wohlgefallen und schmückte mit einigen, nachdem er sie säuberlich mit schwarzen Rahmen versehen hatte, die Wände seines Arbeitszimmers, wie er selbst bemerkte, an Stelle von »Kupferstichen«.

Kanon von Joseph Haydn



DEKORATIONEN ZU DON GIOVANNI

VON
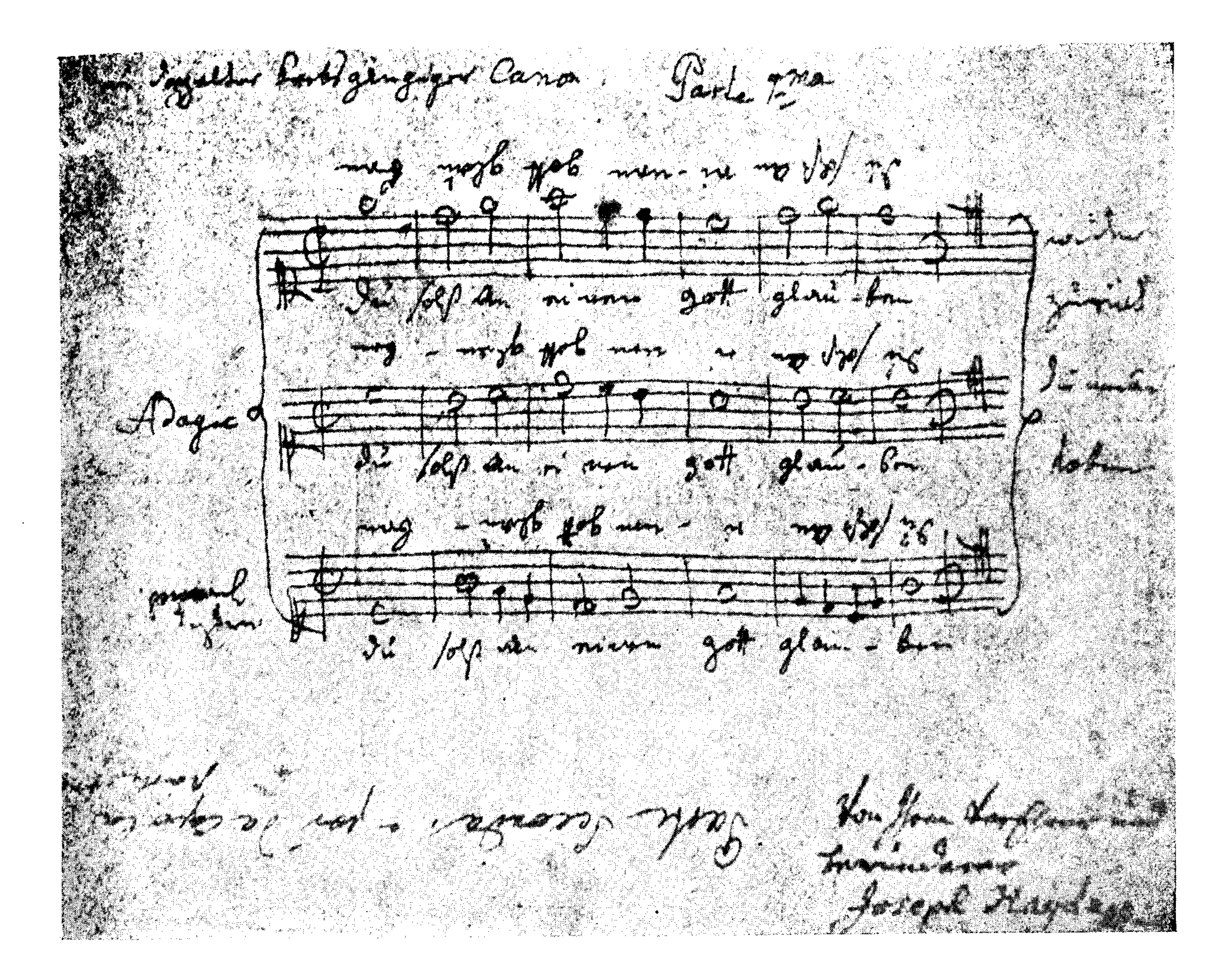
LUDWIG GORM-MÜNCHEN

Der dämonische Gehalt der Mozartschen Musik zu Don Giovanni ist identisch mit der tragischen Auffassung des Charakters, wie ihn die großen spanischen Dramatiker der Barockzeit gestaltet haben. Es hätte somit von jeher nahe gelegen, sich für die Verwirklichung der szenischen Schau an die spanische Kunst jener Zeit zu wenden. Dennoch ist dies bis zum Ende des 19. Jahrhunderts unterblieben. Das endende Rokoko war noch stark genug, um auch die Bühne aus seinem Stil allein durchzubilden. Die romantische Zeit begnügte sich auf dem Theater mit einem vagen Theaterspanisch und allgemein »historischen« Requisiten, auf höherer Stufe aber lag die Anlehnung an die — fortwährend gegenwärtige — italienische Renaissance näher als Spanien, zumal kein besonderes Ereignis dessen Kunstwelt in das europäische Interesse rückte (wie das für die Ägyptisierung der Zauberflöte durch Napoleons Feldzug der Fall war).

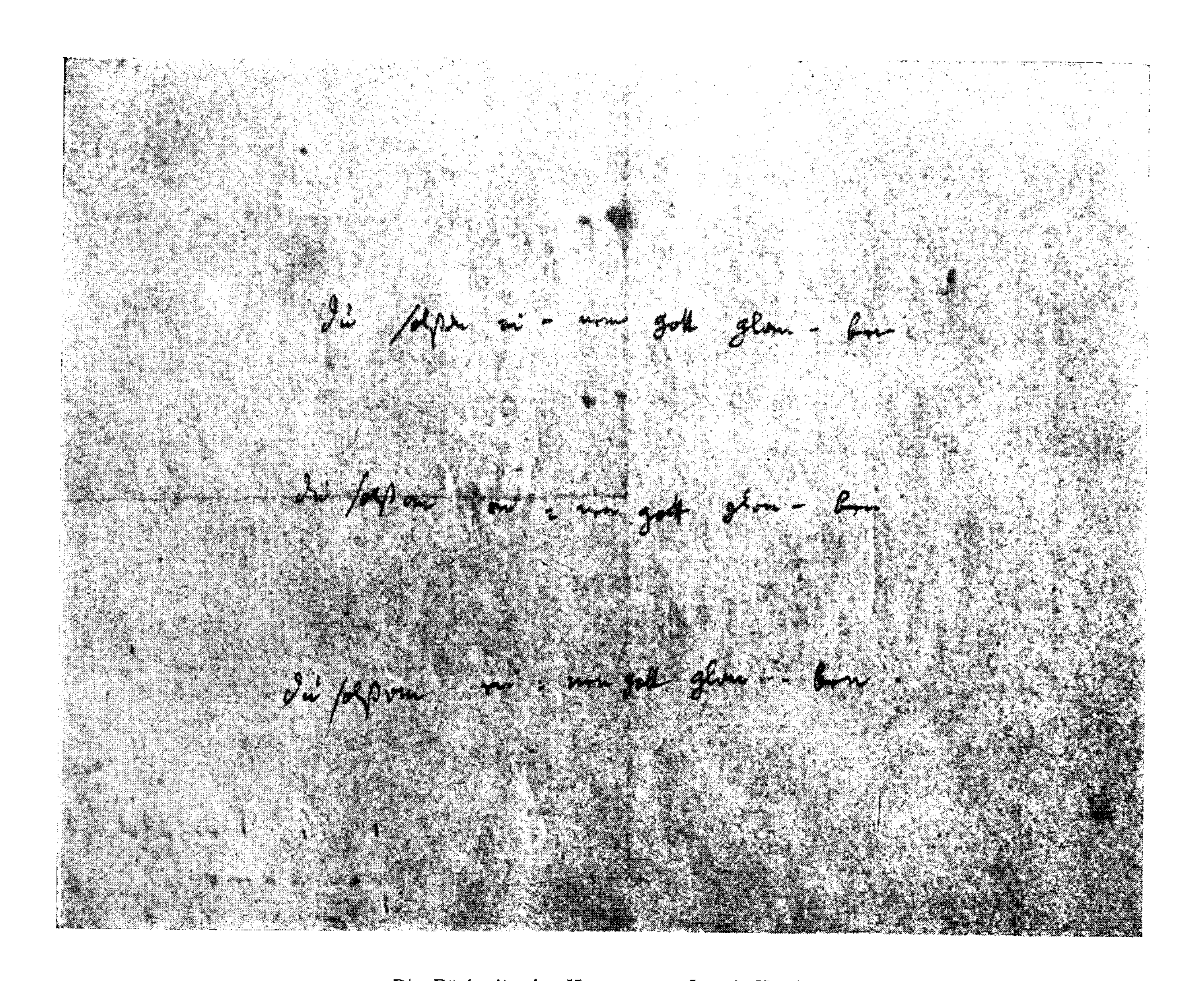
Es ist übrigens nicht ganz leicht, sich an Hand des erhaltenen Materials ein zutreffendes Bild von den verschiedenen Ausstattungsstilen zu machen, die einander bei Don Giovanni ablösten.*) Die Szene der Prager Uraufführung von 1787, die *Guardasoni* anvertraut war, trug jedenfalls Rokokocharakter, mit fremden Zusätzen, welche offenbar die Phantasie der Zuschauer aus dem Alltag herausheben sollten. Wenigstens zeigt ein erhaltener Stich den Hauptdarsteller Bassi mit einem Federbusch auf dem Hut und Stulpen an den Stiefeln, in einer Straße, die die Enge und Nüchternheit des Zopfstils atmet (abgebildet bei E. Lert, Mozart auf dem Theater, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1918). Diese Szenerie dürfte auch mit der Bondinischen Truppe von Prag nach Leipzig hinübergewandert sein, wo Guardasoni im Sommer 1788 den Don Giovanni zum erstenmal aufführte.

Mannheim hatte bei seiner Erstaufführung von 1789 das Glück, sich der Mitwirkung eines der bedeutendsten Theatermaler der Zeit, *Joseph Quaglio* (1747—1828) zu erfreuen. Er gehört zu jener italienischen Künstlerfamilie, in der sich die malerische Begabung seit dem 17. Jahrhundert forterbte, und deren Mitglieder im 18. und 19. Jahrhundert hauptsächlich in München und Wien als Theatermaler wirkten. Der erhaltene Entwurf zu der Friedhofsszene hat zwar nicht das aufgelöst Schwingende der Zauberflötendekoration, die Joseph 1793 für München machte, sondern er ist in der architektonischen Strenge gehalten, wie sie dem Künstler aus italienischen Renaissancegärten geläufig war. Innerhalb dieses Rahmens aber wird durch rhythmische Wiederholung der Motive nach der Tiefe zu und durch das Gittertor mit den flankie-

*) Vgl. die diesem Heft beigegebenen sechs Bilder. *Die Schriftleitung*



Kanon von Joseph Haydn



Die Rückseite des Kanons von Joseph Haydn

renden Zypressen im Hintergrund das Bild zu einer feierlichen Majestät des Todes gesteigert. Die Statue des Comturs ist zu Fuß und steht an einer kleinen Pyramide erhöht, seitlich.
Von den weiteren Erstaufführungen in Wien 1788, Hamburg 1789, Berlin 1790, München 1791, Weimar 1794, lag mir kein Material vor. Daß sie grundlegende Änderungen im Stil gebracht hätten, ist unwahrscheinlich. Die innere Veranlassung dazu konnte erst kommen, als der allgemeine Zeitstil sich im Gefolge der romantischen Bewegung gewandelt hatte. Die ersten Anzeichen dafür scheinen in einer Nachricht über die Prager Inszenierung von 1808 durch Czermak und in einem Entwurf für die Friedhofsszene von dem Münchner *Angelo Quaglio I.* (1778—1815, Sohn des Joseph) vorzuliegen. Jene Nachricht besagt, daß die Dekorationen teilweise in gotischem Geschmack waren und daß der übliche Höllenrachen am Schlusse (den übrigens Tieck noch 1825 in München sah) durch einen feuerspeienden Berg im Hintergrund ersetzt war, in den die höllischen Geister Don Giovanni hineinwarfen. Der Entwurf Angelo Quaglios aber zeigt deutlich eine Übergangsstufe. Während das Architektonische noch Empirecharakter trägt und die strenge Einteilung durch die Zypressenallee im Hintergrund gewahrt wird, setzt sich eine romantische Empfindung des Geisterhaften, die der Aufklärung fehlte, bereits in den aufgelösten freien Baumgruppen des Friedhofs und in der Auffassung der Comturstatue (zu Pferde) durch.
Im übrigen kann nicht gesagt werden, daß der Einfluß der Romantik auf die Dekoration des Don Giovanni günstig gewesen wäre. Die Theaterromantik ist etwas anderes als die Romantik in Literatur, Philosophie und Malerei, sie ist etwas vorwiegend Stoffliches, ein Übertragen von Pathos, Spuk, Rittertum, Katholisieren auf die Bühne, das äußerlich angeklebt erscheint, besonders dort wo das Kunstwerk aus einer anderen Sphäre stammt. Schinkel, dem vielleicht die Vereinigung der neuen Richtung mit dem Geiste der Mozartschen Musik gelungen wäre, hat sich an Don Giovanni nicht versucht. *Karl Blechen* (1798 bis 1840), der als Dekorationsmaler unter seinem Einfluß stand, hat während seiner Wirksamkeit am Königstädtschen Theater in Berlin 1824—1827 keine Gelegenheit gehabt, die Oper zu inszenieren. Doch können wir aus zwei freien Kompositionen wenigstens ungefähr ersehen, in welcher Art er es getan hätte (beide abgebildet bei G. J. Kern, Karl Blechen. 1911). Die eine ist eine Lithographie: auf einem schneebedeckten Friedhof, dessen Hintergrund von einer riesigen gotischen Kirche mit Kreuzgang abgeschlossen wird, steht Don Giovanni an einer hohen Mariensäule und starrt nach einem weiblichen Gespenst, das unter einem Bogen des Kreuzgangs erscheint. Das andere ist ein Ölgemälde, in dem sich Erinnerungen an Don Giovanni, Zauberflöte und Freischütz mischen. Der Palast des Comturs ist zu einer mittelalterlichen Burg auf einer Höhe in deutscher Landschaft geworden, vor der Don Giovanni mit Donna Anna ringt. Noch weiter nach der Theaterromantik hin und von dem

Geiste der Mozartschen Musik fort stilisieren die Kupferstiche (Taschenbuch Orphea 1825) des bekannten, äußerst fruchtbaren, aber qualitätslosen *Johann Heinrich Ramberg* (1793—1840). Und noch bis in die Separat-Aufführungen, die *Angelo Quaglio* II. (1829—1890, Sohn des Simon, Enkel des Joseph) 1867 für Ludwig II. besorgte, und diejenigen, die Carl Lautenschläger 1896 auf seiner Münchener Drehbühne inszenierte, lassen sich diese Züge der Theaterromantik verfolgen; beide Male durchsetzt mit historisierenden Anklängen, die aber mit einer wirklichen Aufnahme spanischer Kunst nichts zu tun haben. Dazu kommt ein großmännisch-falscher Prunk, der etwas von der »Renaissance« der Gründerzeit an sich hat.

Dieser vage Historizismus ist überhaupt ein Kennzeichen der Inszenierungen aus der Romantikzeit des Don Giovanni. Er spielt seine Rolle ebenso bei den Figurinen oder Schauspielerdarstellungen, die uns aus den Jahren 1812 und 1815 von Berlin (Heinrich Blume als Don Giovanni, von J. Schoppe) und München (Mittermayr als Giovanni, Josefa Flerx als Zerline) erhalten sind. Bei den letzteren zeigt sich dann, und noch mehr bei Leipziger Darstellungen von 1822 (abgebildet bei Lert a. a. O.), jene Aufnahme von volkstümlichen Bühnentypen aus der Tradition, die sich bereits an die Prager Uraufführung anschloß und selbst unzugehörige Szenen einfügte.

Innerhalb dieses zeitlichen Bereiches stehen aber drei künstlerische Leistungen durch ihren Mozartschen Geist wie durch ihre Qualität abseits. In Wien griff *Anton de Pian* (* 1784), nach einer schon romantischen Welle, wieder auf die architektonische Tradition der Familie Galli-Bibbiena, die im 18. Jahrhundert dort gewirkt hatte, zurück und gab vor 1818 in einem schweren Renaissancepalast des Comturs und in einer mit maurischen Anklängen durchsetzten, von aufgelösten Silhouetten ins Phantastische gehobenen Friedhofsszene (abgebildet nach dem Aquarell bei J. Gregor, Wiener szenische Kunst. Wien 1924) etwas von der dämonischen Sinnlichkeit der Musik. In München entwarf *Simon Quaglio* (1795—1878; vierter Sohn des Joseph) vor 1840 eine Villa Don Giovannis, die zwar durchaus italienische Renaissance bleibt, die aber für die leidenschaftliche Gestalt des Don Giovanni davor einen Hintergrund voller erregender Schwingung abgibt. Und Moriz von Schwind schuf 1870 fünf Aquarelle (abgebildet in Klassiker der Kunst, Bd. 9, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin), die an sinnlicher Gewalt, an hinreißendem Temperament der Linienführung, an strömender Leidenschaft bewegter Menschenleiber alles weit hinter sich lassen, was wir an Schöpfungen zu der Oper bisher betrachtet haben. Die Freiheit der Phantasie und die kongeniale Übersetzung der Musik in Anschauung stehen hier bereits auf einer Stufe, die erst wieder im 20. Jahrhundert erreicht worden ist. Allerdings waren diese Aquarelle nicht als Entwürfe für Bühnenbilder gedacht, sondern sie sollten mit anderen zusammen, die nicht mehr entstanden, als Zyklus reproduziert und verbreitet werden.

An der Grenze zweier Zeiten stehen die Entwürfe *Eugen Quaglios* (geboren 1857, lebt jetzt in München. Sohn des Angelo II.) zu der Berliner Aufführung von 1900. Hier ist die Theaterromantik ebenso überwunden wie die Gründerrenaissance. Der Historizismus hat sich gewandelt zu einem freien Spiel mit Studiengut der Vergangenheit, das nur mehr die schwer-prächtige Atmosphäre gelten läßt, die der Musik angemessen ist. Von den drei erhaltenen Blättern stellt das interessanteste den Festsaal Don Giovannis dar, mit vorherrschendem Gold und Blau, und mit einer gelungenen Lösung für die drei Kapellen: eine spielt über der Tür, die in der Mittelwand des Hintergrundes die Aussicht auf die Fontäne des Gartens eröffnet, die zwei anderen in den Fluchten, die sich links und rechts davon schräg nach hinten vertiefen. Das zweite Blatt, 1899 datiert, ist ein unausgeführter Entwurf zu dem Festsaal, und zwar italienische Renaissance, im Gegensatz zu dem schweren spanischen, mit maurischen Elementen durchsetzten Barock des ersten. Das dritte ist Don Giovannis Villa, gleichfalls spanischer Barock, eine prunkvolle Fassade zwischen üppigen flankierenden Bäumen des Vordergrundes.
Mit Rollers Wiener Inszenierung von 1906 beginnt dann eine neue Epoche, in der wir noch stehen, und in deren Freiheit sich die Begabungen eines Pölzig, Aravantinos, Slevogt, Pasetti, Strohbach, Strnad ungehindert zu entfalten vermochten. Wenn in früheren Zeiten die Inszenierung neben der Musik dürftig erscheint, so besteht heute eher die Gefahr, daß ihr allzu großer Reichtum, zwischen französischem Rokoko und spanischen Stilen schweifend, die Phantasie des Schauenden allzusehr von der Musik ablenkt.

LESSINGS VERHÄLTNIS ZUR MUSIK

ZUM 200. GEBURTSTAG DES DICHTERS

VON

ERNST GROTH-LEIPZIG

Während Lessings kunsttheoretische Bedeutung auf den Gebieten der Dichtung und der bildenden Künste in zahlreichen Schriften eingehend behandelt worden ist, berühren die Literarhistoriker seine Stellung zur Musik mit einer gewissen Zaghaftigkeit. Guhrauers Behauptung, Lessing scheine von der Musik noch weniger Kenntnis gehabt zu haben, als von den bildenden Künsten, mahnte zur Vorsicht. Auch in den Musikgeschichten findet man Lessings Namen sehr selten. Adler z. B. erwähnt ihn in seinem großen musikhistorischen Werk überhaupt nicht; Riemann in seinem Musiklexikon bringt zwar Herder, aber nicht Lessing. Dagegen zieht ihn Storck in seiner Geschichte der Musik wiederholt heran und gibt z. B. einen fesselnden Vergleich zwischen Gluck und Lessing. Auch Arthur Prüfer würdigt in seinem gehaltvollen Buch

»Das Werk von Bayreuth« diesen Klassiker neben Wieland, Herder und Schopenhauer als einen Bahnbrecher und Wegbereiter für das Allkunstwerk Richard Wagners. Wertvolle Beiträge liefert Kalischer in seiner Schrift »Lessing als Musikästhetiker«; da er aber hierbei Lessings Briefwechsel nicht verwertet und auf wichtige Fragen nicht eingeht, werden die folgenden Bemerkungen dem Leser nicht unwillkommen sein.

Lessing sah in Shakespeare den Gipfel der dramatischen Dichtkunst. Shakespeare galt ihm als der ideale Führer, mit dessen Hilfe das deutsche Drama aus der sklavischen Abhängigkeit vom französischen Theater zur Selbständigkeit, Kraft und Würde erhoben werden könnte; Shakespeare galt ihm als der dem deutschen Wesen kongeniale Geist, mit dessen Hilfe die deutschen Dichter ein eigenes nationales Drama schaffen und den unerschöpflichen Reichtum der deutschen Seele dramatisch ausnutzen und gestalten könnten.

Wenn man bedenkt, mit welcher wunderbaren Genialität Shakespeare alle Stimmungen, Regungen und Leidenschaften der Seele darzustellen weiß, und mit welcher Meisterschaft er dabei alle künstlerischen Mittel, vor allem die der *Musik*, anzuwenden versteht, so ist es eine auffallende Erscheinung, daß Lessing hierin seinem Meister nicht folgt und in seinen eigenen dramatischen Werken niemals von dem Hilfsmittel der Tonkunst Gebrauch macht. Shakespeare zieht fast in allen seinen Stücken Gesang und Instrumentalmusik heran, wo es sich darum handelt, die Erwartung und Spannung zu erhöhen, der Handlung auf Höhepunkten mehr Leben und Wucht zu geben und den lyrischen Szenen mehr Wärme und Innigkeit.

Lessing verzichtet darauf. Sein »Philotas« spielt im Kriegslager. Wenn Shakespeare uns in ein Kriegslager versetzt, so hören wir selbstverständlich das Schmettern der Trompeten, das Rasseln der Trommeln, Fanfaren und Marschmusik, sogar in seinen Stücken aus dem Altertum. In Lessings Kriegslager dagegen ist es still und friedlich wie in einem heiligen Haine. »Von der silbernen Trommete, die die Mannschaft weckte«, hören wir nichts. Daß der Dichter die lustige, schelmische Franziska in »Minna von Barnhelm« niemals ein Liedchen zur Erheiterung der seelisch beunruhigten Minna trällern läßt, ist sehr auffallend. In diesem Lustspiel vermißte das große Publikum offenbar die Musik, denn als die Soldatenstücke von Möller und von Stephanie größeren Beifall fanden und Lessings Lustspiel fast zu verdrängen drohten, wurde dem Dichter der scherzhafte Rat gegeben, doch auch sein Stück durch Janitscharenmusik populärer zu machen. Wenn bei Shakespeare auf Musiker, Schauspieler oder Sänger hingedeutet wird, bekommen wir sie auch zu hören. In »Nathan« spricht Sittah zwar von ihrer neuen Sängerin, aber kein orientalisches Lied dringt zu uns. Dieser Verzicht Lessings auf musikalische Mitwirkung ist nicht etwa Zufall, sondern offenbare Absicht. Das neue deutsche Drama sollte seine Lebensfähigkeit innerhalb der eigenen Grenzen beweisen durch die eigenen künstlerischen Mittel, ohne Anleihen zu machen an Musik und Tanz. Gegen

das Überwuchern der Bühne durch die Musik, namentlich durch die italienische Oper, hatte Lessing schon früh den Kampf aufgenommen, auch in Freundeskreisen. So nur ist die auffallende Stelle in einem Briefe Nicolais vom 3. November 1756 über Mendelssohn zu verstehen: »Unser Freund Moses lernt jetzt auf dem Clavier spielen; wollen Sie nun noch auf die Musik schimpfen?«

Aus Lessings »Schimpfen« auf die Musik darf man nicht den Schluß ziehen, daß er im Grunde ein Anhänger des musikfeindlichen Epikureers Philodemos gewesen sei, der die Tonkunst sehr gering einschätzte und von ihr meinte, sie habe ebensowenig einen geistigen Hintergrund wie die Kochkunst. Was Lessing schon früh angriff und bekämpfte, das war nicht die Musik als Kunst, sondern die Verirrungen in dieser Kunst, vor allem der geradezu provozierende Unsinn in den italienischen Opernlibrettos. Los vom französischen Theater, aber auch los von der italienischen Oper! Das war sein Kampfruf.

In Lessings dramatischem Nachlaß befindet sich eine aus dem Jahre 1749 stammende Satire, worin er die Operntexte jener Zeit auf drastische Weise verspottet und nebenbei, wie Düsel in seinen Monologstudien nachgewiesen hat, auch auf den starren Regelzwang des französischen Theaters Seitenhiebe austeilt. Diese Satire, von der nur drei Auftritte vorhanden sind, führt den Titel »Tarantula«. Sie wurde hervorgerufen durch einen Angriff des Berliner Musikers Agricola gegen Lessings Freund Marpurg, den Herausgeber des »Kritischen Musikus an der Spree«. Lessing verspottet im Szenarium die Sucht der italienischen Opern, durch originelle Chöre zu wirken. Darum setzt er seinen Chor zusammen aus lauter Kranken, wobei der Dichter freilich die Grenzen überschreitet, die auch einer Karikatur gesteckt sind. »Unter den Kranken,« sagt er, »kann man allerhand beliebige wunderbare Figuren aufführen: Leute mit Buckeln, mit Stelzen, ohne Hände und Füße, womöglich auch ohne Kopf. Will man was recht Besondres machen, so kann man einige in Betten auf den Schauplatz tragen, oder sie durch den Himmel mit Stricken herunterlassen.« Da der Chor immer wieder Fehler macht, läßt der Dirigent ein Preislied etliche zwanzigmal wiederholen und ruft dann ganz verzweifelt aus: »Was hat man nicht vor Müh' mit deutschen Kehlen!« und schließt ärgerlich: »Ihr Ochsen, lernt doch einmal singen, / Sonst wird mir's wenig Ehre bringen! / Zumal du Esel da —« Worauf der Kranke erwidert: »Ja, Herr — ich — stott — re — — ja.«

Lessings Satire »Tarantula« hat einen geringen literarischen Wert; sie beweist aber, daß er schon früh zu musikalischen Streitfragen Stellung nahm. So sehr sein Freund, der Musikschriftsteller Marpurg, damals geschätzt wurde, so wenig gilt er heutzutage. In seiner »Philosophie der Musik« (Stuttgart, 1922, S. 603) sagt Paul Moos von ihm: »Marpurg huldigt einer rückständigen, starren Affektenlehre, sieht in der Instrumentalmusik eine beschreibende Kunst, deren Wert bedingt sei durch ihre Deutlichkeit. Von diesem Standpunkt aus

schildert er 27 Affekte und ihre Vertonung.« Als Anhänger der griechischen Lehre vom Ethos der Musik, schätzte Lessing zwar die Affektenlehre, aber er war durchaus nicht blind gegen Marpurgs Irrtum, das musikalische Genie in eine durch Regeln und Vorschriften umschlossene Reitbahn zu zwingen und die ganze Tonkunst durch grübelnde Vernunft zu mechanisieren. Gegen diese Vergewaltigung wendet sich Lessing in seinem langen kunsttheoretischen Gedicht: »An Herrn Marpurg«, das man eine Apologie des freischaffenden musikalischen Genies nennen könnte mit dem Grundgedanken: »Ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß, ist, was er ist, durch sich, wird ohne Regeln groß.«

Außer Marpurg haben in der Berliner Zeit noch andere Musiker auf Lessing eingewirkt, denn an seiner Tafelrunde in Baumanns Weinkeller, der sogenannten Baumanns-Höhle, nahmen auch die angesehenen Virtuosen Kirnberger und Quantz teil, denen er manche Anregungen verdankt. Leider geriet diese Gesellschaft auf eine merkwürdige Art auseinander. Quantz hatte einmal behauptet, ein echtes Duett lasse keinen Baß zu; auch hatte er Duette veröffentlicht, die das beweisen sollten. Kirnberger machte sich über diese Ansicht lustig und wollte seinem Gegner die Möglichkeit einmal eindringlich vor Ohren führen. Als Kirnberger erfuhr, daß Quantz am nächsten Sonntage zum Abendmahl ginge, übernahm er heimlich das Orgelspiel, und während Quantz vor dem Altare stand, ertönte zu seinem Entsetzen eines seiner Duette mit mächtigem Orgelbaß durch die Kirche. Quantz war über diese Blasphemie aufs höchste empört. Es kam zu heftigen Auseinandersetzungen auch an der Tafelrunde, die sich nun allmählich auflöste.

In seiner Musikästhetik hebt Schmitz hervor, daß zu Lessings Zeit die Theoretiker und Praktiker ein musikalisches Kunstwerk zunächst nicht als Formgebilde beurteilt hätten, sondern vor allem nach der folgerichtigen Entwicklung, Verbindung, Steigerung und Ausgleichung wechselnder Affekte und Leidenschaften. Diese Anschauung vertritt auch der damalige Komponist und Schriftsteller Scheibe, von dem Moos in seiner Philosophie der Musik sagt: »Wir finden bei ihm wie in einer Rüstkammer alle die Waffen, welche Gluck später in seinem Kampfe um die Oper benutzte.« Wie sehr auch Lessing durch Scheibe beeinflußt wurde, sehen wir aus den musikästhetischen Ideen, die er im 26. und 27. Stück seiner Dramaturgie über Ouvertüren und Zwischenaktmusik entwickelt und die in dem Satze gipfeln: »Eine Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in einer Symphonie muß nur eine Leidenschaft herrschen.«

Wir können hier in dem uns zur Verfügung stehenden Raume nicht näher auf diese sehr anfechtbaren Ideen eingehen. Offenbar hat Lessing schon in Hamburg unter dem Einfluß seines Freundes K. Ph. Emanuel Bach den Plan gefaßt, wie für die Malerei so auch für die Tonkunst und ihre einzelnen Gat-

tungen feste Grenzen aufzustellen. Darauf deuten die aus seinem handschriftlichen Nachlaß veröffentlichten Materialien hin. Aus diesen Notizen kann man tatsächlich den Schluß ziehen, daß Lessing das Ideal eines Allkunstwerkes vorgeschwebt hat, worin sich alle visuellen und auditiven Künste gewissermaßen zu einem ästhetischen Kollektivindividuum, nicht »subservierend«, sondern organisch, vereinigen müßten.

Für Lessing waren alle Kompositionen, die nicht zu unserem Herzen sprächen und in ihm nicht sympathische Regungen erweckten, »eitle Sandhaufen«. Seine eigenen Gedichte enthalten freilich wenig von dem lyrischen Zauber und noch weniger von dem »dionysischen Rausch«, der die Seele des Musikers mitreißt. Trotzdem sind merkwürdigerweise zahlreiche Gedichte Lessings komponiert worden; in Challiers großem Liederkatalog findet man mehr als zwanzig Kompositionen. Am häufigsten ist vertont worden das Lied: »Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben?« außer andern von Diabelli und Taubert; auch eine Volksmelodie gibt es dazu, desgleichen zu dem Liede: »Ich trink', und trinkend fällt mir bei.« Sogar Beethoven hat ein Lessingsches Lied komponiert, und zwar das Lied: »Ohne Liebe lebe wer da kann«, zu dem auch Kirnberger eine Melodie geschrieben hat. Mehrere Gedichte hat Lauer in Musik gesetzt, z. B. das: »Ich singe nicht für kleine Knaben«.

Auch in der Sammlung »Berlinischer Oden und Lieder« findet man Lessingsche Gedichte vertont, z. B. »Die Biene« (Als Amor in den goldnen Zeiten), »Der alte und der junge Wein« (Ihr Alten trinkt, euch jung und froh zu trinken), »Die Faulheit« (Fleiß und Arbeit lob ich nicht), ein Gedicht, das auch von Haydn komponiert ist. In seiner Geschichte des neuen deutschen Liedes erwähnt Kretzschmar besonders Schmügels Komposition des Lessingschen Gedichtes: »Der Sonderling« (Sobald der Mensch sich kennt) und Herbings Duette, die er für die Texte gemacht hat: »Die Haushaltung« (Zankst du schon wieder) und »Das Umwechseln« (Liebe Schwester, wer ist die?). Herbings Komposition zu Lessings Gedicht: »Der Neid« (Der Neid, o Kind, zählt unsre Küsse) hält Kretzschmar für so charakteristisch, daß er dazu Notenbeispiele gibt (S. 257).

Es wäre sehr dankenswert, wenn etwa der Rundfunk es übernähme, gelegentlich diese Kompositionen Lessingscher Lieder weiteren Kreisen vorzuführen.

Wenn man bedenkt, welche packende und hinreißende Wirkung Beethovens Ouvertüren zu »Coriolan« und zu »Egmont« auf alle Volksschichten ausüben, so kann man nur bedauern, daß keiner unserer genialen Meister dazu gekommen ist, eine Ouvertüre zu unserm klassischen Lustspiel »Minna von Barnhelm« zu schaffen. Und doch enthält gerade die Vorfabel zu diesem Stück eine Fülle musikalisch höchst fruchtbarer Motive: Das Idyll in Minnas Heimatort Klein-Rammsdorf, die Mühle von Franziskas Eltern, das alte Schloß. Der Krieg, der Durchmarsch von Tellheims Reiterregiment. Die Not des Landes, Tellheims hochherzige Tat, Minnas Bewunderung, Achtung, Neigung, Liebe

zu dem Feinde. Das Verlöbnis, die Trennung, der Friede, Verlust, Unruhe und Sorge. Hoffnung auf Wiederfinden. Mutiges Handeln. — Welch eine Welt von musikalischen Stimmungen, Seelenregungen, Spannungen, Kontrasten, Lösungen!

Auch der Zauber der orientalischen Welt in Lessings »Nathan« wäre wohl geeignet, die schaffende Phantasie eines Komponisten zu reizen. Wie musikalisch ergiebig ist die Vorfabel! Der Kampf der Kreuzritter, Nathans furchtbares Schicksal, der Verlust von Weib und Kindern. Recha als Gnadengeschenk des Himmels. Die Feuersbrunst. Der Tempelherr als rettender Engel. Im christlichen Kloster und in Sittahs Harem. Der Konflikt. Die Lösung. Hier hätte der Komponist Gelegenheit, alle Eigentümlichkeiten der orientalischen Musik in Rhythmus, Melodie und Harmonie gewissermaßen in einer geist- und gemütvollen musikalischen Verklärung wiederzugeben.

Lessing hat den gewaltigen Aufschwung der deutschen Musik durch Mozart und Beethoven nicht mehr erlebt. Wir dürfen deshalb seine Ideen und Urteile über musikästhetische Fragen nicht von dem hohen Standpunkt aus beurteilen, den die heutige Kunsttheorie auf Grund der großen Klassiker und Romantiker der Musik gewonnen hat. Ein solcher Versuch wäre für die gegenwärtige Kunst wenig fruchtbar. Aber literargeschichtlich und psychologisch wertvoll und anregend wird Lessings Verhältnis zur Musik immer bleiben, vor allem als ein charakteristisches Merkmal für seinen rastlosen, sich immer neue Probleme stellenden Geist und für die eindringende Vielseitigkeit, die uns im Leben und Wirken dieses Klassikers immer wieder von neuem überrascht.

DIE MUSIKALISCHE ANALYSE

VON

WERNER KARTHAUS-DÜSSELDORF

Die Veräußerlichung der Lebensformen hat mehr und mehr auch auf künstlerische Dinge übergegriffen. Wer unser öffentliches und nichtöffentliches Musizieren aufmerksam verfolgt, wer sich um die Methodik des Musikunterrichtes kümmert und überhaupt den musikalischen Gegenwartsfragen in ihrer Gesamtheit mit Anteilnahme gegenübersteht, wird immer wieder auf Anzeichen stoßen, die jenen Rückgang der Qualität des musikalischen Lebens beweisen. Daß die Technik des Musikalischen in der Entwicklung steckengeblieben sei, kann man ja nicht behaupten. Durchweg stellen die neueren musikalischen Werke höhere technische Anforderungen an den

ausübenden Musiker als die Kompositionen der musikalischen Klassik und Altklassik oder die der frühen Romantik. Die Musikausübung ist komplizierter geworden; ihr seelischer Gewinn aber hat abgenommen. Das eigentlich künstlerische Moment hat schweren Schaden erlitten, es wird mehr und mehr zurückgedrängt.

In einem seiner großen stilkritischen Werke hat Ernst Kurth die Frage aufgestellt: »Was ist Musik?« Solche Frage kann nur mit umschreibenden Begriffen beantwortet werden. Es ist jedoch notwendig, sie immer wieder aufzurollen und immer neue Versuche zu ihrer Beantwortung zu übernehmen; denn nur durch den Willen, das geheimnisvolle eigentliche Wesen der Musik recht zu erfassen und ihm zu dienen, kommen wir in der gegenwärtigen Lage unseres musikalischen Lebens weiter. Wir vernehmen wohl eine *innere* Antwort auf diese Frage, eine Antwort, die unsere musikalischen Taten endlich auf den rechten Wegen vorwärts führen sollte.

»Was ist Musik?« — Mit dem musikalischen Kunstwerk ist uns ein inneres Erlebnis gegeben. Wir unterscheiden ja zwischen objektiven und subjektiven Erfahrungen, zwischen Außenwelt und Innenwelt. Die (äußeren) Sinneseindrücke sind allen Menschen in ähnlicher oder gar annähernd gleichartiger Form geboten; verschieden ist aber der innere Widerhall der äußeren Eindrücke, der in jedem einzelnen, je nach dem Grade seiner individuellen Entwicklung, seiner Auffassungsgabe, seiner Erlebnisnähe, wie seiner Willensbeanlagung stärker oder schwächer, mehr nach dieser oder nach jener Richtung betont ist. Die *Individualität des Seelischen* ist der Boden, auf dem jedes Kunstwerk wächst; die subjektive Welt ist die Welt der Phantasie, der schöpferischen Gestaltung. Die Psychologie bezeichnet alle objektiven Erfahrungsinhalte (Sinneseindrücke) als Empfindungen, alle subjektiven Erfahrungsinhalte als Gefühle. Wir können den Begriff des Gefühls an dieser Stelle einsetzen und versuchen, jene Frage nach dem Wesen der Musik entsprechend zu beantworten: *Musik ist ein Gefühlserlebnis.*

Aus der eigensten Erfahrung kennt jedermann eine Unzahl von einzelnen Gefühlsbewegungen, von verschiedensten Gefühlsgraden; Gefühle der Lust und der Unlust, der Spannung und der Entspannung treten wechselnd in uns auf. Die außerordentliche Reichhaltigkeit des Gefühlslebens wird geordnet durch eine Reihe von Gesetzmäßigkeiten. Ein erstaunliches, vielseitiges Bild zeigt sich dem, der einmal *bewußt* in die Tiefe des Gefühls hinabsteigt und versucht, auch nur einen Teil des Innenlebens durch Begriffe und Gedankenketten zu bannen. Es zeigt sich, daß alle Gefühle und Gefühlsverknüpfungen nicht weniger stark und auch nicht weniger klar sind als die objektiven Erfahrungsinhalte; vielfach ist sogar das Gefühlsleben überwiegend entwickelt, so daß es das Erfahrungsleben übertönt. *Das stark betonte Gefühlsleben ist die einzige Grundlage des künstlerischen Schaffens, es ist die einzige Grundlage auch des »Nachschaffens« und des passiven Kunsterlebens.*

zu dem Feinde. Das Verlöbnis, die Trennung, der Friede, Verlust, Unruhe und Sorge. Hoffnung auf Wiederfinden. Mutiges Handeln. — Welch eine Welt von musikalischen Stimmungen, Seelenregungen, Spannungen, Kontrasten, Lösungen!
Auch der Zauber der orientalischen Welt in Lessings »Nathan« wäre wohl geeignet, die schaffende Phantasie eines Komponisten zu reizen. Wie musikalisch ergiebig ist die Vorfabel! Der Kampf der Kreuzritter, Nathans furchtbares Schicksal, der Verlust von Weib und Kindern. Recha als Gnadengeschenk des Himmels. Die Feuersbrunst. Der Tempelherr als rettender Engel. Im christlichen Kloster und in Sittahs Harem. Der Konflikt. Die Lösung. Hier hätte der Komponist Gelegenheit, alle Eigentümlichkeiten der orientalischen Musik in Rhythmus, Melodie und Harmonie gewissermaßen in einer geist- und gemütvollen musikalischen Verklärung wiederzugeben.
Lessing hat den gewaltigen Aufschwung der deutschen Musik durch Mozart und Beethoven nicht mehr erlebt. Wir dürfen deshalb seine Ideen und Urteile über musikästhetische Fragen nicht von dem hohen Standpunkt aus beurteilen, den die heutige Kunsttheorie auf Grund der großen Klassiker und Romantiker der Musik gewonnen hat. Ein solcher Versuch wäre für die gegenwärtige Kunst wenig fruchtbar. Aber literargeschichtlich und psychologisch wertvoll und anregend wird Lessings Verhältnis zur Musik immer bleiben, vor allem als ein charakteristisches Merkmal für seinen rastlosen, sich immer neue Probleme stellenden Geist und für die eindringende Vielseitigkeit, die uns im Leben und Wirken dieses Klassikers immer wieder von neuem überrascht.

DIE MUSIKALISCHE ANALYSE

VON

WERNER KARTHAUS-DÜSSELDORF

Die Veräußerlichung der Lebensformen hat mehr und mehr auch auf künstlerische Dinge übergegriffen. Wer unser öffentliches und nichtöffentliches Musizieren aufmerksam verfolgt, wer sich um die Methodik des Musikunterrichtes kümmert und überhaupt den musikalischen Gegenwartsfragen in ihrer Gesamtheit mit Anteilnahme gegenübersteht, wird immer wieder auf Anzeichen stoßen, die jenen Rückgang der Qualität des musikalischen Lebens beweisen. Daß die Technik des Musikalischen in der Entwicklung steckengeblieben sei, kann man ja nicht behaupten. Durchweg stellen die neueren musikalischen Werke höhere technische Anforderungen an den

ausübenden Musiker als die Kompositionen der musikalischen Klassik und Altklassik oder die der frühen Romantik. Die Musikausübung ist komplizierter geworden; ihr seelischer Gewinn aber hat abgenommen. Das eigentlich künstlerische Moment hat schweren Schaden erlitten, es wird mehr und mehr zurückgedrängt.

In einem seiner großen stilkritischen Werke hat Ernst Kurth die Frage aufgestellt: »Was ist Musik?« Solche Frage kann nur mit umschreibenden Begriffen beantwortet werden. Es ist jedoch notwendig, sie immer wieder aufzurollen und immer neue Versuche zu ihrer Beantwortung zu übernehmen; denn nur durch den Willen, das geheimnisvolle eigentliche Wesen der Musik recht zu erfassen und ihm zu dienen, kommen wir in der gegenwärtigen Lage unseres musikalischen Lebens weiter. Wir vernehmen wohl eine *innere* Antwort auf diese Frage, eine Antwort, die unsere musikalischen Taten endlich auf den rechten Wegen vorwärts führen sollte.

»Was ist Musik?« — Mit dem musikalischen Kunstwerk ist uns ein inneres Erlebnis gegeben. Wir unterscheiden ja zwischen objektiven und subjektiven Erfahrungen, zwischen Außenwelt und Innenwelt. Die (äußeren) Sinneseindrücke sind allen Menschen in ähnlicher oder gar annähernd gleichartiger Form geboten; verschieden ist aber der innere Widerhall der äußeren Eindrücke, der in jedem einzelnen, je nach dem Grade seiner individuellen Entwicklung, seiner Auffassungsgabe, seiner Erlebnisnähe, wie seiner Willensbeanlagung stärker oder schwächer, mehr nach dieser oder nach jener Richtung betont ist. Die *Individualität des Seelischen* ist der Boden, auf dem jedes Kunstwerk wächst; die subjektive Welt ist die Welt der Phantasie, der schöpferischen Gestaltung. Die Psychologie bezeichnet alle objektiven Erfahrungsinhalte (Sinneseindrücke) als Empfindungen, alle subjektiven Erfahrungsinhalte als Gefühle. Wir können den Begriff des Gefühls an dieser Stelle einsetzen und versuchen, jene Frage nach dem Wesen der Musik entsprechend zu beantworten: *Musik ist ein Gefühlserlebnis.*

Aus der eigensten Erfahrung kennt jedermann eine Unzahl von einzelnen Gefühlsbewegungen, von verschiedensten Gefühlsgraden; Gefühle der Lust und der Unlust, der Spannung und der Entspannung treten wechselnd in uns auf. Die außerordentliche Reichhaltigkeit des Gefühlslebens wird geordnet durch eine Reihe von Gesetzmäßigkeiten. Ein erstaunliches, vielseitiges Bild zeigt sich dem, der einmal *bewußt* in die Tiefe des Gefühls hinabsteigt und versucht, auch nur einen Teil des Innenlebens durch Begriffe und Gedankenketten zu bannen. Es zeigt sich, daß alle Gefühle und Gefühlsverknüpfungen nicht weniger stark und auch nicht weniger klar sind als die objektiven Erfahrungsinhalte; vielfach ist sogar das Gefühlsleben überwiegend entwickelt, so daß es das Erfahrungsleben übertönt. *Das stark betonte Gefühlsleben ist die einzige Grundlage des künstlerischen Schaffens, es ist die einzige Grundlage auch des »Nachschaffens« und des passiven Kunsterlebens.*

Man wird jederzeit aus eigener Erfahrung bestätigen können, daß wesentliche Gefühlserlebnisse sehr klar bestimmbar und sehr wohl nach ihrem relativen Wert, nach ihrem Spannungsgrad wie selbstverständlich auch hinsichtlich ihrer Qualität fest umrissen sind. *Diese Bestimmtheit einzelner Gefühlsreihen, die Individualität der zusammengesetzten Gefühlskomplexe, ermöglicht es erst, genaue »Entsprachen« des Gefühls in die sichtbare Welt zu übertragen und damit das Kunstwerk zu schaffen.* Die Entstehung einer Melodie in ihrer Einförmigkeit oder ihrer gesteigerten Bewegung, in Anlauf und Abschwellen, ist nichts anderes als die Übersetzung eines bestimmten, individuellen Gefühlskreises in die Ausdrucksmöglichkeiten, in das Material der Musik, in den Klang und in die Klangverbindungen. Es ist notwendig, uneingeschränkt anzuerkennen, daß eine gute, echte Musik nichts anderes ist als das genaue Abbild eines fest umrissenen (subjektiven) Gefühlsbereiches. Aus diesem Zusammenhang geht neben vielen anderen Folgerungen noch hervor, daß die mehr oder weniger große Gefühlsstärke eines Künstlers ein Kriterium des künstlerischen Wertes seiner Werke ist. (Vgl. *Max Deri*, Das Bildwerk: »Ein großer Künstler ist nichts anderes als ein großer, als ein als Fühler innerlich bedeutender Mensch, der zufälligerweise die Technik irgendeiner Kunstart beherrscht.«)

Für uns kommt es nun in erster Linie darauf an, die gebotenen Lehren aus diesen Zusammenhängen zu entnehmen. *In letzter Linie erst ist die Musik und die Musikausübung eine Sache der Technik. Sie ist in erster Linie ausschließlich eine Sache des Verständnisses der im Kunstwerk niedergelegten Gefühlsbekenntnisse.* So kommen wir von selbst zur schärfsten Verurteilung einer jeden Art der Musikausübung und Musikbetrachtung, die sich auch nur im geringsten der Technik als Selbstzweck zuwendet. Zugleich erkennen wir die Verpflichtung, alles zu tun, um dem im Kunstwerk gebannten Gefühl zu seinem natürlichen Recht zu verhelfen. Die Treue gegenüber dem Kunstwerk, gegenüber seinem Gefühl kann nur bewiesen werden durch einen unablässigen Antrieb des Willens, eine jede Interpretation ganz aus dem Gefühl des Schöpfers heraus vorzunehmen und immer wieder nur nach seinen Absichten zu fragen.

Indem wir Musik hören, gehen wir dem Gefühl des Komponisten nach. Wenn wir spielen, ist die Verantwortung da: der Musiker muß als einziges Ziel die genaueste Kenntnis des von ihm wiedergegebenen Werkes anstreben. Daß diese Kenntnis instinktiv gewonnen werden *kann*, nur aus dem Gefühl heraus, steht außer Frage. Solch genaues intuitives Erfassen ist jedoch nur sehr, sehr wenigen Musikern gegeben. Daher ist es geboten, mit geeigneten Mitteln nachzuhelfen, indem man versucht, in jedem Einzelfall die Gefühlskomplexe des Komponisten durch eine entsprechend gefaßte analytische Darstellung nachträglich festzulegen. Die Kunstpsychologie (Musikpsychologie), begriffen als die Erkenntnis jener grundlegenden Gefühlsmomente und ihrer Gesetzmäßig-

keiten, hat ihre Aufgabe anzutreten. Die Musikpsychologie ist hier also identisch mit dem Begriff der musikalischen Analyse. Sie ist für das praktische Musikleben, nicht zuletzt für das Unterrichtswesen, von größter Bedeutung. Durch die musikalische Analyse gewinnen wir in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle erst das volle Verständnis für das musikalische Kunstwerk und damit auch erst die Berechtigung zur Interpretation. Noch einmal sei betont, daß nur der kongeniale Musiker dieses oder jenes musikalische Werk ohne jedes Hilfsmittel ganz erfassen kann; die breite Basis, auf der das praktische musikalische Leben heute ruht, läßt die Annahme nicht zu, daß wir uns die musikalische Analyse schenken könnten oder mit einer oberflächlicheren Betrachtung der Zusammenhänge vorlieb nehmen dürften. Dazu kommt, daß das musikalische Erlebnis — anders als das Erleben des Bildwerkes — für viele durch die Hände einer zweiten Individualität geht, die nun auch ihrer Aufgabe mit Hilfsmitteln der Erkenntnis, nicht nur vermöge schwärmerischer oder unklarer »subjektiver Auffassungen« gerecht werden muß; es kommt ja beim Musizieren darauf an, ein Unveränderliches, Festliegendes, das ein für alle Male bestimmt vorgefühlte Erleben in möglichster Annäherung an diese bestimmte Form wiederzugeben.
Dies mag zur Begründung unserer Forderung nach der gründlichsten Pflege der musikalischen Analyse genügen. Wie läßt sich diese Forderung praktisch erfüllen?
In den analytischen Werken von Ernst Kurth, H. Schenker, F. Jöde u. a. liegen heute schon bedeutende Ansätze zur musikalischen Analyse vor, deren Nutzbarmachung allerdings noch aussteht. Ganz selbstverständlich erscheint uns die Forderung, an Hand dieser Arbeiten *die musikalische Analyse an jeder Musikschule zu lehren*, und zwar als *Pflicht- und Hauptfach*, *vor* der Musikgeschichte, *vor* der Pädagogik. Ist das vollste Verständnis einer Sonate von Beethoven nicht mehr als jedes musikhistorische Wissen? Kann der Mangel an Einfühlung in die Sache, der hier so sehr stark spürbar ist, je durch das größte pädagogische Genie aufgewogen werden?
Von zwei Seiten aus kann die Analyse der musikalischen Kunstwerke vorgenommen werden. Sie kann in jedem *Einzelfall* den hier oder dort niedergelegten Gefühlsbewegungen nachgehen und dann nur für diesen einen Fall die bestimmten seelischen Gegebenheiten abwägen; sie kann aber auch *von der Basis der allgemeinen Psychologie ausgehen* und versuchen, die Bestätigung der Gültigkeit allgemeiner psychologischer Gesetzmäßigkeiten im Kunstwerk zu finden. In beiden Fällen bleibt die schärfere Erfassung des Gefühlsinhaltes bestimmter Kompositionen das praktische Ziel. Die Feststellung, die restlose Verdeutlichung des Gefühlsinhaltes jedes Werkes im Bewußtsein des Betrachtenden muß sich mit beschreibenden Worten behelfen. Immerhin stehen uns Begriffe zur Erreichung unseres Zieles zu Verfügung, die deutlich genug sind und eine *unmittelbare Bezeichnung der Gefühle*

zulassen. In der Hauptsache ist uns die durchaus genügende Möglichkeit gegeben, den *relativen Gefühls- oder Gefühlsbewegungswert* einzelner Musiken zu bestimmen. Das Nacherleben, Nachfühlen der einzelnen musikalischen Komponenten und schließlich der ganzen Gestalt bleibt naturgemäß dann wieder dem Gefühl des Betrachters überlassen, das durch das Vorgehen in der genannten Richtung aus der Unklarheit der »Gefühlsduselei« herausgehoben und in feste Bahnen gewiesen, ja eigentlich erst vollkommen geordnet werden kann. Die Erkenntnis stützt das Gefühl.

Da es wünschenswert ist, die eingehendere Beschäftigung mit der musikalischen Analyse nicht anfänglich mit psychologischen Theoremen zu belasten, so ist zunächst die Arbeit an Hand der analytischen Werke der oben genannten Autoren zu empfehlen. Auf Grund vieler einzelner gewonnener Erfahrungen erst versuche man, sich Klarheit über das weite Gebiet der gesamten psychologischen Gegebenheiten zu verschaffen. An dieser Stelle sollen nun gleich unter Übergehung jener ersten praktischen Arbeit einige Gesetzmäßigkeiten der Gefühlsbewegungen in Verbindung mit musikalischen Formen angeführt werden; es sollen einige Möglichkeiten aufgezeigt werden, in denen sich das Gefühl musikalisch ergehen kann:

In jedem musikalischen Satz fügen sich Elemente der musikalischen Bewegung (Tonschritte, einzelne rhythmische Motive, Klangverbindungen) zu großen geschlossenen Gestalten (Sonatensatz, Variationenreihe) zusammen, genau so, wie sich im Bereich des Gefühls Gefühlselemente (Spannungsmomente, Lustgefühle) zum starken einheitlichen Gefühlserlebnis zusammenfügen und gegen andere Gefühlsreihen abgrenzen können.

Jeder Gefühlsverlauf wie jedes musikalische Geschehen ist zeitgebunden: es gehen *kontinuierliche Bewegungen nacheinander* vor sich. Das *Erinnerungsvermögen* schenkt uns die Möglichkeit, in jedem einzelnen Moment, im Bruchteil der Sekunde, größere schon durchlaufene Strecken der Entwicklung zu überblicken. Ein gerade erlebtes Gefühl verbindet sich mit den vorhergehenden Gefühlserlebnissen. Es zeigt sich nun, daß sich die *Erfahrungsinhalte sämtlich nach Gegensätzen ordnen (Wundt); im Kontrastprinzip erblicken wir das Hauptgesetz des geistigen Lebens, der Gefühlsordnung.*

Bei näherer Untersuchung zeigt sich, daß sowohl die einzelnen Elemente des Gefühls wie die der Musik sich als Träger von Gegensätzen bezeichnen lassen. Nicht nur für die Elemente, die kleinsten Einheiten, gilt das Gesetz der Entwicklung in Gegensätzen: auch die größeren Zusammenhänge ordnen sich nach dem Kontrastprinzip.

In der großen Gestalt der 5. Sinfonie Beethovens z. B. begegnen wir der Gegensätzlichkeit: der erste und der vierte Satz stehen sich hinsichtlich des Gefühlsgehaltes in schärfster Ausprägung als Kontraste gegenüber. (Überhaupt ist dies Stück *nur* als Auswirkung eines fundamentalen Gegensatzes begreifbar.)

Im Bereich dieses Werkes nicht nur — in allen Kompositionen seines Stilbereiches finden wir die Entwicklung in Gegensätzen auch innerhalb der einzelnen Teile, der verschiedenen Sätze wieder. Ein Gegensatz von geringerer Schärfe findet sich z. B. in der Gegenüberstellung des Variationenthemas und der C-dur-Gruppe im Andante derselben Sinfonie.
Innerhalb der einzelnen Themengruppen stoßen wir wieder auf Kontraste, die z. B. im Anfang der 5. Sinfonie Beethovens durch den dynamischen Gegensatz (forte — piano) gegeben sind, die weiterhin durch die Art der Satztechnik zum Ausdruck kommen: unisono — mehrstimmiger Satz.
Ein *Überblick über die wichtigsten gegensätzlichen musikalischen Gegebenheiten* sei hier eingefügt; er berührt zunächst nur die Gegensätzlichkeit in elementaren Formen. Mehr als einen ersten Anhalt für die selbständige musikalische Analyse kann er nicht bieten:

I. *Gegensätzlichkeiten der Elemente der Melodik:*

Das *Auf-* und *Ab*steigen der Melodie ist die primäre Gegensätzlichkeit. Die *Durtonleiter* (aufwärts) gilt als Normalform des aufgerichteten, etwas gesteigerten Gefühls; die Molltonleiter (abwärts) ist im Gegensatz zu ihr ein musikalischer Ausdruck der Entspannung. Höhenlage und Tiefenlage der Melodie werden unter Umständen als Kontraste erfühlt. Gegensätzlich sind in der Melodik *Tonschritt* (c—d) und der *Sprung* (c—e oder c—f usw.); der Tonschritt stellt die kontinuierliche melodische Bewegungsform dar; der Sprung, nicht kontinuierlich bewegt, vermittelt deutlich andere Gefühlsarten als der Tonschritt. Der mehrstimmige melodische Satz in einfachster Form beweist schon in jedem einzelnen Fall die Ausspielung von Gegensätzlichkeiten in der Musik; er enthält die *gleichzeitige Bewegung in Gegensatzrichtung.*

II. *Gegensätzlichkeit der Elemente und primären Bewegungen der Harmonik:*

Dur- und Mollakkorde sind Gegensätze.
Die *Kadenz* (Normalform: T-S-D-T oder I-IV-V-I) ist im ersten Teil (bis D bzw. V) von der Tonika *weg*gerichtet, dann ihr *zu*gerichtet; so entsteht Spannung und Entspannung.
Dissonanz und Konsonanz als in sich gespannt bzw. in sich ruhend sind Gegensätze.
(Nicht direkt gegensätzlich gerichtet sind mediantische Akkordverbindungen. In der Musik Bruckners z. B. spielt häufig unmittelbar nacheinander die gleiche musikalische Gruppe von wenigen Takten erst etwa in C-dur, dann in E-dur, dann in As-dur. Diese verschiedenen tonalen Kreise wirken nicht gegensätzlich, sie widersprechen sich nicht; sie sind nur »anders« als jene erste tonartliche Einkleidung in C-dur, sie vermitteln tonale Spannungen).

III. *Gegensätzlichkeit im rhythmischen Geschehen, in der Metrik:*

Anspannung liegt im *Auftakt,* im leichten Taktteil. Das Gefühl der *Entspannung* gewinnt mit oder nach dem Eintritt des schweren Taktteils Raum. Der Zweitakt ist die *rhythmische Urform.* Im Dreitakt ist meist der Anlauf vergrößert, auf zwei Takte ausgedehnt; die Spannung des Dreitaktes ist unter normalen Bedingungen im ganzen größer als die des Zweitaktes.
Gegensätze entstehen auch durch die *Aufteilung eines bestimmten rhythmischen Wertes* (etwa eines Viertels) *in Unterteilungswerte* (Sechzehntel). In unmittelbarer Nachbarschaft (gleichzeitig und nacheinander) kommt der Gegensatz zwischen langen (ruhigen) und kurzen (erregten) Werten sehr häufig zu starken Wirkungen. Übrigens ergreifen rhythmische Gefühlsreihen den wenig geschulten Hörer am schnellsten.
Die *Normalform der musikalischen Metrik* ist die *achttaktige Periode,* mit deren ziemlich komplizierten Spannungsverhältnissen die in sie eingegossenen Spannungsverhältnisse des

melodischen und harmonischen Geschehens häufig zusammenfallen (Mozart). Unter besonderen Bedingungen ist der *Gegensatz zwischen Vordersatz und Nachsatz* der Periode schärfer betont; oft wird er nur gering erfühlt.

IV. *Die Gegensatzwirkungen auf dem Gebiet der Dynamik und des Tempo* bedürfen keiner besonderen Erklärung. Erregung und Beruhigung des Gefühls durch den *plötzlichen Übergang* vom f zum p usw. findet in bestimmten musikalischen Stilarten sehr häufig statt; die Plötzlichkeit der Umstimmung ist unter Umständen ein Anzeichen besonders eindringlichen Gefühls.

Die Verknüpfung der genannten Faktoren im großen musikalischen Satz öffnet erst die reichen Möglichkeiten des Gefühlsausdrucks. Die Analyse wird in Einzelfällen erweisen, daß *eine Melodie* alle Faktoren in sich begreifen kann und in der Regel auch in sich begreift; sie ist in sich durch den Gegensatz bestimmt, sei es, daß sie die Kontrastwirkung durch Auf- und Abwärtsbewegung der musikalischen Linie in sich enthält, daß sie vom Tonalitätston ausgeht und zu ihm zurückkehrt, daß sie Moll- und Durtöne wechselnd enthält, daß sie nacheinander in erregten und ruhigeren rhythmischen Werten bewegt ist oder daß durch synkopische Komplizierungen die metrischen Verhältnisse in Spannung und Entspannung wechseln. Einmal liegt der Schwerpunkt einer einzelnen musikalischen Bewegung — oder auch eines ganzen Satzes — auf der besonderen Betonung bestimmter Dissonanzen, ein anderes Mal auf kontrapunktischen Komplizierungen usw.
Daß sich nun die *relativen Gefühlswerte einzelner musikalischer Bewegungen* unzweideutig bestimmen lassen, geht aus diesen Beispielen hervor:

Der Ganztonschritt durchläuft ein größeres Stück des kontinuierlichen Tonraumes als der Halbtonschritt; also ist er stärker gespannt als der Halbtonschritt.
Eine Kadenzierung unter Einbeziehung einer ganz einfachen Akkorddissonanz (V^7) ist stärker gefühlsgespannt als die reine Normalform dieser Kadenz.
Eine Kadenzerweiterung durch Einfügung einer Zwischendominante weist gegenüber der Kadenznormalform eine Vergrößerung der Tonalitätsspannung auf.

Für bestimmte musikalische Stile ist die Steigerung des Gefühls *besonders* wichtig; eine wesentliche Rolle spielt sie ja in jedem Fall. Die Steigerung läßt häufig die Gestalt eines Werkes erst werden. Auch die musikalische Steigerung ist durch die Funktion des Erinnerungsvermögens erst denkbar; das Gespanntere erweist sich durch den Vergleich mit dem vorangegangenen weniger Gespannten als Ursache eines relativ meßbaren Anwachsens des Gefühls. Der Steigerung, der größeren Anspannung steht die Darstellung allmählich oder plötzlich sinkender Gefühlsreihen gegenüber. Jeder Teil eines musikalischen Satzes ist Steigerung oder Entspannung; im Gegensatz dazu ist weiter die Möglichkeit gegeben, daß ein Satz oder ein Satzteil gefühlsmäßig die Annäherung an eine Ebene des Geschehens gibt.
Wie im kleinen, so ist auch im großen die Abschätzung relativer Gefühlswerte innerhalb ganzer Sätze und vielteiliger Kompositionen von der Ausdehnung einer Sinfonie ohne weiteres vorzunehmen: folgen z. B. in einem

ausgedehnten musikalischen Satz Abschnitte von verschiedener Gefühlsspannung aufeinander, so läßt sich (ganz oberflächlich) sagen:
Das Thema dieses Mollsatzes ist in der Stärke gefühlsmäßig bewegt; seine Wiederholung ist gesteigert. Der Abschluß der ersten Gruppe verläuft im piano unter wesentlich zurückgegangenen Erregungen. Die Gruppe II ist im ganzen geringer angespannt als die erste. Der letzte Einfall, verwandt mit der Hauptbewegung der Gruppe I, zeigt die relativ stärkste aller bisher aufgetretenen Anspannungen; er steht in Dur. Die Aufeinanderfolge ist also: *Gefühlsspannung x — etwas stärker als x — schwächer als x — schwächer als x* (Kontrast durch den neuen Einfall, der der II. Gruppe zugrunde liegt) — *viel stärker als x* (auf x formal zurückgehend, zur II. Gruppe kontrastierend).
Mit diesen Feststellungen ist der Gefühlsweg der Komposition in großen Zügen beschrieben; er muß nun in engster Verbindung mit dem Werk nachgefühlt werden und genau entsprechend zur Interpretation gelangen.
Die Mannigfaltigkeit, ja die Unerschöpflichkeit gefühlsechter musikalischer Kombinationen wird so recht erst deutlich, wenn man bedenkt, daß gerade die *Abweichungen von den oben erwähnten Normalformen* des Gefühlsverlaufs in der Musik eine so große Rolle spielen. Sieben- oder neuntaktige Melodien stellen z. B. bei Beethoven viele eigenartige Komplikationen, besondere und reiche Erregungen des Gefühls dar. Derartige Verwicklungen, überhaupt alle schwierigeren Formbildungen sind bei der praktischen musikalisch-analytischen Tätigkeit erst hintanzustellen; wer sich näher mit der Analyse befassen will, wende sich zunächst der unkomplizierten, reichen Gefühlswelt Mozarts zu.
Das musikalische Kunstwerk ist mehr als eine willkürliche Äußerung einfacher Gefühle; der höchste ästhetische Wert ist erst erreicht, wenn die *Einheit des Stils* im Kunstwerk gewahrt bleibt, wenn sich bei der analytischen Betrachtung des Werkes als Zeugnis für jene stilistische Einheitlichkeit herausstellt, wie in ihm alle Faktoren gleichmäßig an der Gestaltung des Ganzen mitwirken, wie sie der Gesamtgestalt in allen Einzelheiten entsprechen. Das Werk, das in diesem Sinne harmonisch gestaltet ist, in dem die Breite der Ausführung der Tragkraft des zugrunde liegenden Urgefühls entspricht, in dem keine Spannung ungelöst bleibt, in dem die genügende Klarheit und Deutlichkeit der musikalischen Sprache immer dem reinen Gefühl dient, nur seiner Darstellung geweiht ist — dieses Werk hat wohl Anspruch darauf, besser verstanden und besser gespielt zu werden. Die musikalische Analyse muß heute mehr als je dem musikalischen Leben als wirkender Faktor eingefügt werden. In unserer Zeit der Veräußerlichung führe sie uns zur größeren und liebevolleren Innigkeit, zur vollkommenen Aufmerksamkeit zurück, die wir dem Werk stets schuldig sind.

KLAVIERBAU UND NEUE MUSIK

VON

ARNO HUTH-BERLIN

Wir sprechen heute allgemein von »Neuer Musik« und verstehen unter diesem Wort, das anfängt Begriff zu werden, das kompositorische Schaffen der letzten Jahrzehnte, soweit es Ausdruck unserer neuen geistig-seelischen Struktur sein will. Natürliche Folge jeder Wandlung der Musik ist auch eine Wandlung ihrer Ausdrucksmittel, der *Musikinstrumente.* Wir erleben in der Musikübung unserer Zeit einerseits das starke Hervortreten lange vernachlässigter Instrumentengruppen (z. B. der Holzbläser im modernen Orchester) und die Wiederaufnahme alter Instrumente (Cembalo, Oboe d'amore und Viola d'amore), andererseits das Entstehen eines neuen Instrumentariums.

Besonders kennzeichnend für die musikalische Umwälzung und das veränderte Empfinden seit der Jahrhundertwende ist unsere Stellungnahme zum *Klavier,* das — im 19. Jahrhundert ideale Erfüllung — heute Gegenstand heftigsten Kampfes und schärfster Kritik ist. Die Klagen über seine Begrenztheit wollen nicht verstummen. Viele der modernen Komponisten und Musiker kämpfen gegen den »Geist des Klaviers«, streben in Werk und Spiel über die Möglichkeiten des Instruments hinaus. Das Hammerklavier in seiner jetzigen Form kann den Anforderungen neuer Musik nicht mehr genügen; seine Vervollkommnung oder seine Neuformung wird immer mehr zur Notwendigkeit, wird zum wichtigen Problem für die weitere Entwicklung der Musik.

* * *

Die meisten Erfindungen, die zur Lösung der Klavierkrise beitragen wollen, erstreben die Synthese des Hammerklaviers mit Cembalo und Klavichord,*) den Vorgängern unseres Klaviers, die vom 16. bis 18. Jahrhundert im Vordergrund der Musikübung standen. Erst das 19. Jahrhundert hat zur Verdrängung der alten Instrumente geführt, die wegen ihrer geringen Tonstärke und dynamischen Starrheit — das Cembalo kannte nur piano und forte, nicht aber die Übergänge crescendo und decrescendo — nicht mehr dem Ausdrucksverlangen der Romantik genügen konnten. Das Hammerklavier hielt seinen siegreichen Einzug. Aber dem Gewinn des kraftvolleren Tons und der dynamischen Bereicherung stand der Verlust wertvoller Vorteile der alten Instrumente gegenüber: beim Cembalo die klangliche Reinheit des Tons, der durch das Anreißen der Saiten (meist mittels eines Federkiels) erzeugt wird, die zwei oder drei übereinander gelagerten, in Oktaven gestimmten Manuale, die zur Verstärkung des Klanges gekoppelt werden konnten und die verschiedenen

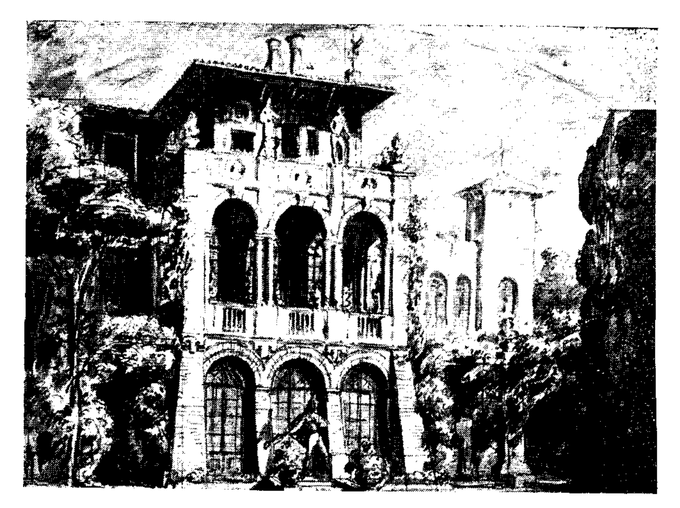
*) Ausführliches über diese Instrumente s. *Curt Sachs,* „Das Klavier", Verlag Julius Bard, Berlin 1923.



Der Friedhof. Von Joseph Quaglio
Mannheim 1789

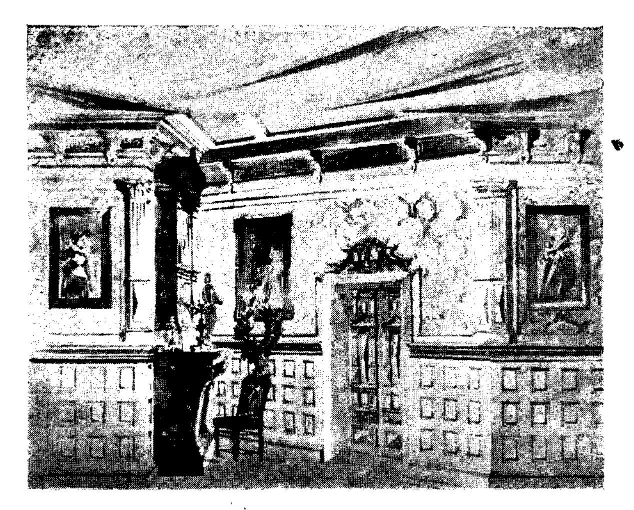


Der Palast der Komturs. Von Anton de Pian
Wien vor 1818

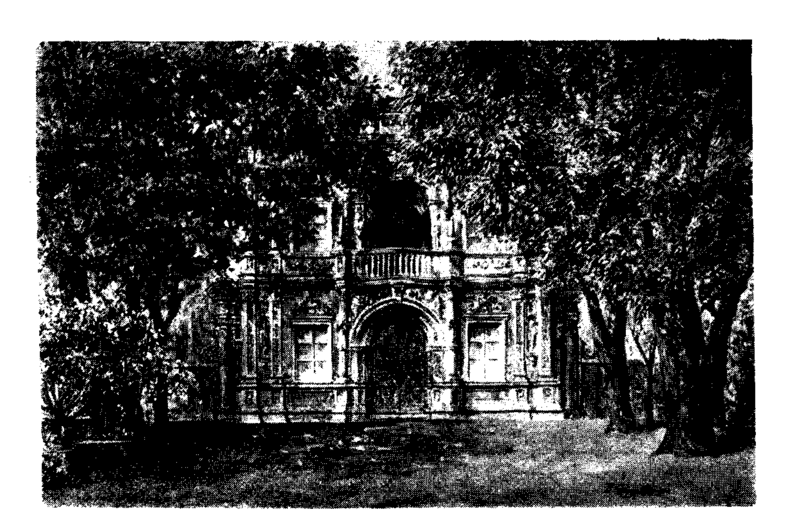


Don Giovannis Villa. Von Simon Quaglio
München vor 1840

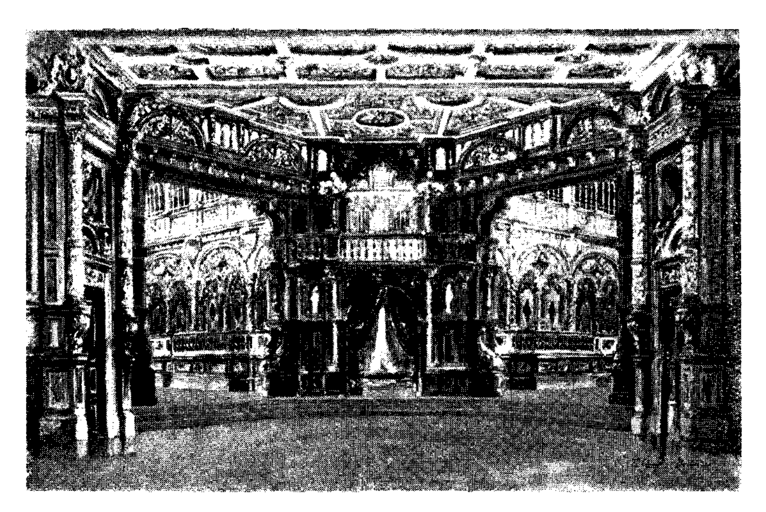
Dekorationen zu Don Giovanni
Nach Vorlagen des Theatermuseums (Clara Ziegler-Stiftung) in München



Zimmer der Donna Anna. Von Carl Lautenschläger
München 1896



Don Giovannis Villa. Von Eugen Quaglio
Berlin 1900



Festsaal Don Giovannis. Von Eugen Quaglio
Berlin 1900

Dekorationen zu Don Giovanni
Nach Vorlagen des Theatermuseums (Clara Ziegler-Stiftung) in München

Registerzüge, die den Klang färben und zuweilen auch das ganze Instrument umstimmen konnten; beim Klavichord die Fähigkeit, den Ton durch leisen Tastendruck der Finger (»Bebung«) nachschwingen und vibrieren zu lassen. Vorzüge, die wir heute wieder für unentbehrlich halten, lassen die Synthese des Hammerklaviers mit den alten Instrumenten der Bach-Zeit wünschenswert erscheinen.

Die letzten Erfindungen zeigen, in welcher Weise die Klavierbauer durch Übertragung alter Techniken auf das Hammerklavier oder durch Neukonstruktionen die Forderungen der modernen Komponisten und Pianisten zu erfüllen suchen.

Forderung I: *Höchste Klarheit der melodischen Linienführung* (namentlich zur Interpretation polyphoner Musik). — Versuch der Erfüllung: das »*Doppelklavier Moor*«, die von Pleyel-Paris erbaute Erfindung Emanuel Moors. Das Prinzip dieses Instrumentes ist die Übertragung der zwei Manuale des Cembalos auf das Hammerklavier. Die Koppelung der in Oktaven gestimmten Manuale erfolgt durch ein drittes Pedal; hierdurch wird ein müheloses Oktavenspiel und zugleich eine wesentliche Verstärkung des Klanges erzielt. Man kann bequem von der einen auf die andere der übereinander gelagerten Tastaturen übergreifen und so leicht bisher weitgriffige Akkorde und auch schwierige Oktavensprünge und -passagen legato ausführen. Die wichtigste Errungenschaft ist die größere Klarheit der Stimmführung durch das Spiel auf beiden Manualen, etwa durch die Scheidung von Melodiestimme (oberes Manual) und Begleitung (unteres Manual). — Einwände gegen die Erfindung: Komplizierung und Verteuerung des Klavierbaus, Notwendigkeit des Umlernens seitens der Spieler.

Forderung II: *Größere Möglichkeiten der Klangnuancierung* (besonders für impressionistische Musik und tonmalerische Wirkungen). — Versuch der Erfüllung: gleichfalls durch das »*Doppelklavier Moor*«, das vom Cembalo einige Register übernimmt, diese aber nicht durch Züge, sondern (wie auch heute bei Neubauten der Cembali) durch Pedale bedienen läßt. Vier Pedale, außer dem Kopplungspedal, sollen den Klang färben und abschattieren. — Einwand: trotz der Register bleibt die Modulationsfähigkeit des Doppelklaviers beschränkt, besitzt das Instrument bei weitem nicht den erstrebten Reichtum der Klangfarben.

Forderung III: *Veredelung des Klaviertons.* — Versuch der Erfüllung: der »*Hammond-Steinway-Flügel*«, die Erfindung des Amerikaners John Hays Hammond jr., der die Wirkung der »Bebung« des Klavierchords für das Hammerklavier gewinnen will. Die gesamte obere und untere Fläche über den Saiten und unter dem Resonanzboden ist in der Längsebene des Flügels durch drehbare Klappen gedeckt. Diese werden durch Treten des neu zu den drei bisherigen Pedalen des Steinway-Konzertflügels hinzugefügten *vierten* größeren Pedals (mittels Jalousieschwellern ähnlich denen der Orgel) geöffnet und

geschlossen. Durch leises Bewegen des Pedals wird ein Vibrieren und Schweben des Tons hervorgerufen; der Fuß übernimmt also die Funktion der Hand beim Klavichord. Darüber hinaus ist durch die neue Erfindung Bedeutendes erreicht worden: der Ton kann — da das Gehäuse durch die Klappendeckung schalldicht geworden ist — länger als der gewöhnliche Klavierton gehalten werden. Weiter ist wesentlich, daß man den Ton nicht nur länger, sondern auch, zur Hervorhebung der Haupttöne einer Melodie oder zur größeren Wirksamkeit der Finaltöne, während der Dauer seines Erklingens in gleicher Lautstärke zu erhalten vermag, indem man den abklingenden Ton durch das Öffnen der Klappen wieder verstärkt. Vorteilhaft für das Durchsetzen der Erfindung dürfte der Umstand sein, daß diese nicht eine vollkommene Neukonstruktion des Instrumentes bedingt, sondern eine leicht einzubauende Zusatzapparatur ist. — Einwände: Verschwimmen und Unreinheit des Klanges, Gefahr eines hemmungslosen Subjektivismus des Spielers.

Forderung IV: *Unterteilung der Oktave in kleinere Teile als Halbtöne.* — Versuch der Erfüllung: das *Viertelton-Klavier*, entweder als Verbindung von zwei verschieden gestimmten Flügeln mit vorgesetzter Klaviatur oder mit Doppelklaviatur, bei der die untere Tastenreihe Halbtöne, die obere Vierteltöne gibt. — Einwände: die nicht aus organischer Entwicklung, sondern aus gedanklicher Überlegung geborene Künstlichkeit dieser Erfindung. Hinzu kommt die außerordentliche Komplizierung des kostspieligen Klavierbaus und die Erschwerung der Spieltechnik. Von Bedeutung wäre dagegen eine Erfindung, die — vielleicht durch Transpositionsregister ähnlich denen des Cembalo — verschiedenartige Stimmungen des Instruments ermöglichen würde, so daß etwa bei einem zweimanualigen Instrument die untere Tastenreihe unser temperiertes Halbtonsystem, die obere je nach Bedarf Vierteltöne, Dritteltöne und andere Teilungen gibt.

Forderung V: *Letzte Exaktheit in der Interpretation.* — Versuch der Erfüllung: die von verschiedenen Klavierfabriken erbauten *mechanischen Klaviere.* Der ausübende Künstler, gegen dessen subjektive Interpretation sich Komponisten wie Strawinskij, Hindemith und Toch wandten, wird hier völlig ausgeschaltet. Mittels einer besonderen Ritzschrift schreibt der Komponist sein Werk gleich in die Walze hinein. Dadurch wird eine direkte Übermittlung der Komposition vom Komponisten auf den Hörer erreicht. Technische Hemmungen fallen fort; denn die mechanischen Instrumente leisten, wozu nie ein Mensch fähig sein wird, können dreißig und mehr Töne erklingen lassen, beliebig vielstimmige Kompositionen wiedergeben und das Tempo bis zum rasenden Prestissimo steigern. Das technische Vermögen des Ausübenden braucht vom Schaffenden nicht mehr berücksichtigt zu werden. — Einwände: Der Fortfall der Persönlichkeit des Interpreten wirkt, nach den bisherigen Erfahrungen, lähmend auf die Aufnahmefähigkeit der Hörer. Hinzu kommt, daß die mechanischen Instrumente zwar in technischer Hinsicht Vollendetes leisten, klanglich jedoch

bisher höheren Anforderungen noch keineswegs gewachsen sind. Der Ton ist hart und kalt. Vor allem aber fehlen auch noch die Kompositionen, deren Ausführung Menschenkraft übersteigt, und die die Existenznotwendigkeit solcher Instrumente beweisen würden. Mechanische Musik müßte eine Höchstleistung an schöpferischer Kraft und formaler Gestaltung sein.

All diese Erfindungen, so wertvoll sie im einzelnen sein mögen, können nur Stufen in der Entwicklung zum Klavier der Zukunft sein, können nur einen Teil der Forderungen erfüllen. Vielleicht aber ist es auch undurchführbar, in *einem* Instrument all die verschiedenartigen Möglichkeiten zu vereinen; vielleicht wird die Entwicklung denselben Weg nehmen müssen wie in alter Zeit. Wie einst Cembalo und Klavichord nebeneinander und sich ergänzend die Ausdrucksmittel der alten Klaviermusik waren, so werden vielleicht auch künftig *zwei* verschiedene Hammerklaviertypen zur Erfüllung aller Forderungen geschaffen werden müssen: 1. ein »*Klangfarbenklavier*«, das die Möglichkeiten feinster Nuancierung und Veränderung des Klanges — durch Register, Schwellwerke usw. — mit der Fähigkeit der »Bebung« verbindet, 2. ein »*Formklavier*«, dessen Töne von höchster Klarheit und Exaktheit sein müßten, das zwei koppelbare Manuale aufweist, dynamische Register besitzt und auch zur mechanischen Reproduktion umstellbar wäre. Wichtig für die Durchsetzung solcher Neuerungen wäre aber wohl die Beibehaltung der bisherigen Tastatur, weil sie sonst an dem Konservativismus der Spieler scheitern könnten.

Die Hauptfrage aber ist, ob sich all die heute von den verschiedenen Gruppen und Richtungen aufgestellten Forderungen im Laufe der Entwicklung als kraftvoll, lebensberechtigt und notwendig erweisen. Hinsichtlich der impressionistischen Bestrebungen und der Vierteltonmusik scheint dies zumindest zweifelhaft. Fraglich erscheint auch, ob das Klavier überhaupt seine hervorragende Stellung behalten und nicht durch andere Instrumente, etwa die Apparate der elektrischen Musik, verdrängt werden wird. Aufgabe aller Instrumentenbauer muß es sein, sich in die Probleme der neuen Musik zu vertiefen, Fühlung mit den Schaffenden zu nehmen und mit allen Kräften für eine künstlerisch bedeutsame Neugestaltung des Instrumentariums zu arbeiten.

DIE GEGENWÄRTIGE LAGE DER MUSIKPÄDAGOGIK IN EUROPA *)

IV. HET HEDENDAAGSCH MUZIEK-ONDERWIJS IN NEDERLAND

Das kleine Holland mit seinen etwa sieben Millionen Einwohnern, das auf dem Gebiet der Wissenschaft in dem intellektuellen Leben Europas und sogar darüber hinaus eine so bedeutende Stelle einnimmt, kann auf dem Musikgebiet keine Koryphäen wie in der Wissenschaft aufweisen. Außer den Dirigenten Mengelberg und Monteux genießen nur einzelne der Instrumentalisten und Vokalisten im Auslande einigen Ruf. Trotzdem ist aber die Musikpädagogik im allgemeinen durchaus auf der Höhe.

Auf dem vokal-dramatischen Gebiet steht Holland weit hinter den umliegenden Ländern zurück. Ein gutes Opernensemble kennt man bei uns nicht, während dagegen Chorgesang — Männerchor wie gemischter Chor — sehr fleißig betrieben wird. Zahlreiche Sinfonieorchester (in Arnheim, Haarlem, Groningen und Mastricht, das städtische Orchester in Utrecht, das Residenz-Orchester, sowie das berühmte Orchester des Konzerthauses in Amsterdam, deren jetzige Dirigenten Dr. Willem Mengelberg und Pierre Monteux sind) verleihen dem Musikleben einen hohen Wert und bedeuten viel für die allgemeine musikalische Bildung des Publikums.

Amsterdam, die Hauptstadt des Landes, besitzt seit etwa einem halben Jahrhundert, ein Konservatorium für Musik, das von der »Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst« gegründet wurde. Dieses Konservatorium ist ein Privatinstitut, das seit den letzten Jahren Subventionen von der Stadt, der Provinz Nordholland und dem Staat erhält. Diese Zuschüsse reichen jedoch nicht aus, so daß das Institut nicht das Niveau hält, das man wünschen möchte. Es gibt ferner ein Musik-Lyceum, in dem an den Unterricht auch höhere Anforderungen gestellt werden; dieses besteht aber zu kurze Zeit, als daß man darüber urteilen könnte.

Im Haag (nicht Hauptstadt, sondern Residenz) hat das Königliche Konservatorium (Direktor Dr. Joh. Wagenaar), ein halbstaatliches Institut, seinen Sitz. Der Lehrkörper wird von der Regierung ernannt und kann eine Staatspension beziehen.

Außer den vielen Privatinstituten, in denen Musikunterricht erteilt wird, gibt es in einigen Städten auch noch Musikschulen. Der Musikunterricht ist *völlig frei* und es fehlt jede Kontrolle vom Staate aus. Eine bestimmte Befugnis (Diplom) ist nicht erforderlich. Weder in den Konservatorien noch in den Musikschulen, sowie in den städtischen oder subventionierten Instituten werden geprüfte Lehrkräfte verlangt. Es gibt aber glücklicherweise doch sehr gut geleitete Institute, in denen geprüfte Pädagogen tätig sind.

Da der Musikunterricht in jeder Weise frei und ohne jegliche staatliche Kontrolle ist, gibt es viele Institute, die sich Konservatorium, Akademie oder Lyceum für Musik, Musikschule usw. nennen, und die Schüler durch sehr niedriges Schulgeld und eine kurze Ausbildungszeit locken, ohne daß hierbei irgendeine Garantie geleistet werden kann, daß die Lehrkräfte imstande sind, ordentlichen Unterricht zu erteilen, und daß die Schüler Eigenschaften haben, die sie zum Musikunterricht befähigen. Ein Gesetz, wie es 1925 in Preußen erlassen wurde (»Amtliche Bestimmungen für den Unterricht in der Musik usw.«) fehlt bis jetzt in Holland. Der »Verband der Vereine holländischer Musiker«**) wird versuchen, ein solches Gesetz ins Leben zu rufen. Die bereits erwähnte »Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst«, die in vielen Städten selbständige Abteilungen hat, von denen viele eine Musikschule unterhalten, der »Verein holländischer Musiker« und der »Holländische musikpädagogische Verband«, diese drei Vereine versuchen von sich aus, das Publikum aufzuklären. Sie veranstalten jährlich Prüfungen und verteilen Diplome.

Von 1929 ab tritt ein einheitliches Examenprogramm in Kraft, das auf Ersuchen des Unterrichtsministers von den Vorstandsmitgliedern der genannten Vereine aufgestellt wurde. Der Staat wird seine Vertreter in die Prüfungskommission entsenden. Dies ist der erste Schritt der Regierung zur Einflußnahme auf den Musikunterricht. (Man kann ja schließlich den Unterricht im »Singen«, der in der Volksschule eingeführt ist und vom ge-

*) Vgl. »Die Musik«, XXI/1, S. 55, XXI/2, S. 121, und XXI/3, S. 199.
**) Féderatie van Nederl. Toonkunsterane-Vereenigingen.

wöhnlichen Klassenlehrer erteilt wird, beim Musikunterricht nicht mitrechnen.)*)
Die allgemeinen Examensforderungen sind wie folgt formuliert:

A. 1. Gutes, musikalisches Gehör. (Aufzählen von den gehörten Tönen und Akkorden; Aufschreiben eines einfachen Diktates).
2. Allgemeine Musiklehre.
3. Harmonielehre. Vierstimmige Ausarbeitung eines unbezifferten Basses mit Modulationen usw. Am Klavier Ausarbeitung des Basses und von Melodien. Analyse. (Harmonisch, melodisch und Form.)
Allgemeine Musikgeschichte und Geschichte des Hauptfaches gesondert.

Für die Fächer Klavier und Violine wird praktisch folgendes verlangt:

B. Kenntnis der allgemeinen Pädagogik und technischen Bildung. Methodik.
Praktisch: Etuden Czerny op. 740, Cramer, Clementi und die einfachsten von Chopin. Salonstücke [?!] im gleichen Verhältnis.
Geige: dieselben Anforderungen wie unter B.
Praktisch: Kreutzer und einige Etuden von Fiorillo, Danela op. 73 und Rode (24 Etüden).

Natürlich wird bei allen Fächern Tonleiter- und Akkordspiel in verschiedenen Formen verlangt.
Aus dieser beschränkten Aufzählung der Examensforderungen ist der Gehalt des Musikunterrichtes in Holland gewiß deutlich ersichtlich. (An das Abgangsdiplom der oben genannten Konservatorien werden *viel höhere* Ansprüche gestellt). Die Anzahl der gemeinsamen Kandidaten beträgt jährlich ungefähr 200, von denen nur etwa 30 Prozent das Examen bestehen. Der Privatmusikunterricht, der noch sehr viel genommen wird, ist trotz des Mangels an staatlicher Kontrolle im allgemeinen sehr gut. *Arn. Drilsma*

DIE VII. REICHSSCHULMUSIKWOCHE IN MÜNCHEN

Es war ganze Arbeit geleistet worden, die auch da, wo sie vielleicht zum Widerspruch herausforderte, durch den Ernst der dahinterstehenden Gesinnung überzeugte. Es ist ein starkes Verantwortungsgefühl in musikpädagogischer Beziehung vorhanden, die führenden Musiker und Schulmänner wissen, worum es geht. Ein Mann wie *Markus Koch* gereicht der bayerischen Schulmusik zur höchsten Ehre. Man bedauerte fast, daß er in seinem Referat nur die undankbare Aufgabe hatte, über Historisches und Organisatorisches zu sprechen. Für eine vergleichende Musikerziehungswissenschaft ist das Material zweifellos von unschätzbarem Wert. Koch ist auch der diesjährig sehr reiche Ertrag von Schülerdarbietungen zu verdanken, er hatte zu diesem Zweck wirklich ganz München mobilisiert. Von den Instrumentalleistungen war schon die Rede. Das Jugendsingen der Münchener höheren Lehr- und Bildungsanstalten bot im ganzen genommen viel Erfreuliches, wenn auch das allzu Stramme und Kommandomäßige bisweilen die echte Musizierlust erstickte. Natürlich bringen solche öffentlichen Darbietungen immer die Gefahr zum Forcieren und Überspannen der Kräfte mit sich. Ziemlich daneben glückten die praktischen Lehrproben, auf die natürlich die Schulmeister immer besonders erpicht sind. Es ging — trotz Eitz — sehr trocken und pedantisch zu. Sicher fehlt es nicht an gutem Willen, aber schon die Tatsache, daß ein Lied wie »So nimm denn meine Hände« für eine Liedlektion gewählt wurde, stimmt bedenklich.
Für die Vorträge setzten sich eine Reihe bayerischer Persönlichkeiten ein. Voran die beiden Erziehungswissenschaftler *Kerschensteiner* und *Aloys Fischer*. Kerschensteiner sprach über »das musikalische Kulturgut im Bildungsverfahren« und faßte seine feinsinnigen Gedanken dahin zusammen: Umgebt die Schüler reichlich mit guter Musik (was ist »gute« Musik?), laßt die musikalische Schulung, wo immer möglich, aus dem Ausdrucksbedürfnis von Gemütsbewegungen herauswachsen und gebt der Pflege des musikalischen Gutes vor allem den Mutterboden seelisch-geistigen Gemeinschaftslebens. Aloys Fischer stellte die Frage »Kunst und Methodik« in den Mittelpunkt einer glänzenden Dialektik. *Simon Breu* legte ein liebevolles Bekenntnis zum Tonwort ab, dem man grundsätzlich beistimmen durfte. Für die Phonetik waren die interessanten Forschungsergebnisse *Nadolecznys* für viele Teilnehmer sehr wertvoll. Fragen der Lehrerbildung behandelte *Oskar Vogelhuber*, in dem Bayern einen zielbewußten Förderer der Volks-

*) Dieser Anschauung wird der deutsche Musikpädagoge nicht beipflichten können. *Die Schriftleitung*

musik besitzt. Ich kann nur noch summarisch zwei weitere Vorträge von *Winzheimer* über »Elektrische Übertragungsmittel« (mit etwas mißglückten Versuchen) und *v. Boeckmann* über »Jugendliche als Rundfunkhörer« erwähnen. *Joseph Haas*, der feinsinnige Musikant, sprach zu dem Thema »Schule und Kirchenmusik«.

Außer Haas meldeten sich noch zwei weitere schaffende bayerische Künstler zu Wort: *Pfitzner*, der abends zuvor die Festoper »Palestrina« persönlich geleitet hatte, und *H. W. v. Waltershausen*. Pfitzner bekannte rührend seine Unkenntnis, griff dann aber doch daneben, als er praktische schulmusikalische Vorschläge machen wollte. Waltershausen äußerte kluge Gedanken zum Thema »Schule und Theater«, indem er an die pädagogische Idee der alten Schulkomödien anknüpfte.

Wenn ich von den nichtbayerischen Referenten zuerst die beiden *Österreicher* erwähne, so geschieht es deshalb, weil die Beteiligung eines außerreichsdeutschen Landes innerhalb der Schulmusikwochen ein Novum darstellt, das sich, wie gleich gesagt sei, durchaus bewährt hat. *Karl Kobald* berichtete von den Bemühungen der österreichischen Regierung um einen neuen Ausbildungsmodus der Musiklehrer, der der bisher herrschenden Planlosigkeit ein Ende bereiten soll. *Josef Wenzl* ergänzte seine Ausführungen und behandelte die Frage seelischen und staatlichen Wiederaufbaus durch einen systematischen, auf spezielle Ausbildung der Gemütsbildung abzielenden Kunstunterricht. Beider Vorträge wurden mit starkem Beifall aufgenommen.

Berlin entsandte *Schünemann* und *Moser*. Schünemann trug die Ergebnisse seiner eingehenden Untersuchungen von etwa hundert Tonwortmethoden vor und kam dabei zu geradezu phantastischen Ergebnissen, die uns gestatten, den ganzen Fragenkomplex von einer ganz neuen Seite anzupacken. Es handelt sich um das Hineinspielen astrologischer Begriffe, deren Übereinstimmung mit gewissen laut- und tonsymbolischen Formeln verblüffend ist. Wenn man will, die erste wirklich wissenschaftliche Begründung des Tonwortes. Moser, den ich leider versäumen mußte, sprach über die musikalische Jugendbewegung.

Wenn ich noch *Richard Wicke* und *Walter Kühn* nenne, die sich über geschichtliche und psychologische Fragen der Musikerziehung ausließen, habe ich die wesentlichen Vorträge wenigstens namhaft gemacht. Einzelheiten muß ich mir versagen. Nur eines darf noch mit Dank festgestellt werden, daß das Niveau der Referate durchweg auf vornehmer Höhe stand, daß ein innerlicher Konnex hergestellt war, wie wir ihn selten erlebten.

Statt eines Resümés lenke ich den Blick zum Schluß auf die Gestalt *Albert Greiners*. Ich darf wohl kaum voraussetzen, daß ihn alle kennen. Wie sollte das auch möglich sein? Greiner schafft seit über zwanzig Jahren ganz im stillen, in Augsburg. Aber das Werk, das hier entstanden ist, die *Städtische Singschule*, ist so groß, so hinreißend, daß der eintägige Besuch in Augsburg allgemein als der Höhepunkt der ganzen Tagung empfunden wurde. Woran das liegt? Daran, daß hier ein Mann in zähem Fleiß und mit großem Können zum erstenmal restlos den Gedanken einer *Volkssingschule* verwirklicht hat. Nicht etwa mit einem großen Aufwand musikpädagogischer Ideen, sondern mit dem einen Zauberwort »*wahre Stimmkultur*«. *Wie* er es zuwege brachte, ist vielleicht ein Geheimnis seiner Persönlichkeit, *daß* er es durchführte, muß überall den Anstoß geben zu einer Besinnung auf unsere musikerzieherischen Grundlagen. Greiner weist den Weg, einen Weg zur »Schönheit, Wahrheit und Gesundheit«.

Hans Fischer

SCHULUNGSWOCHE FÜR PRIVATMUSIKLEHRER

Die große Intensität gemeinsamen Wachsens und Erlebens, wie sie den Tagungen der Jugendbewegung, den Bundeslagern und Singwochen ihre nachhaltige Wirkung verschafft, ist niemandem bisher so versagt geblieben wie den privaten Musiklehrern und Schülern der Musiklehrerseminare. Gerade im Berufsleben des Privatmusiklehrers fehlt noch jedes kollektive Denken. Hier liegt nicht nur zwischen Mensch und Mensch, sondern auch zwischen Gleichstrebenden die Summe der Gegensätze in Ausbildung, Methode, sozialem Niveau bis zur Höhe der Bezahlung hin. In ungerechtfertigter Eigenbrötelei lebt jeder in seinem Winkel. So verlaufen denn auch die meisten Schulungstagungen so »bürgerlich« wie möglich. Man versammelt sich zu Vorträgen und Besprechungen von Spezialfragen, hört zwischendurch in wohlorganisierten Konzerten kritischen Ohres Darbietungen der Kollegen, die man zwar beifällig aufnimmt, hinterher aber umso schärfer bekrittelt, und

findet sich dann zu einem »gemülichen Beisammensein«. Man lernt neue Einzelergebnisse musikpädagogischer Arbeit kennen, die man zu Hause weiter verarbeiten will. Der Mensch als Ganzheit wird kaum berührt, allenfalls macht man einige interessante Bekanntschaften.

Es war ein gewagtes Experiment, das der Provinzialverband Rheinland des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer unternahm, als er auf eine Anregung des Essener Musikpädagogen *Hubert Schnitzler* hin zu einer regelrechten Schulungs*woche* für Musiklehrende und -studierende aufrief. Diese Woche war der erste Versuch, Menschen, die als Erzieher sonst nur in ihrem engen Kreise leben, herauszulösen aus der Alltäglichkeit und einzuspannen in acht Tage vollkommener Gemeinsamkeit der Arbeit und des Lebens, abseits von Heim und Gewohnheit. Mit größter Skepsis mußte man diesen Tagen entgegensehen. Würde es gelingen, wenigstens annähernd die Gemeinschaftlichkeit zu schaffen, die eine Singwoche ohne weiteres mit sich bringt? Würde es sich erweisen, daß auch dem Privatmusiklehrer genug Lebendigkeit und Spannkraft eignet, das Ziel einer Erneuerung seiner wesentlichen Berufsgrundlagen zum mindesten zu erstreben? Der Erfolg war überraschend. Allerdings hatten sich sehr viel junge Menschen eingefunden, die noch offen, noch nicht in Methode und Dogma verkapselt waren. Immerhin war es erstaunlich, wie schnell sie den »Bourgeois« ablegten, frei und ungezwungen wurden. Das ist schließlich der Kernpunkt des Problems, das zu lösen ist: einen *neuen Musiklehrer* zu bilden, der der Enge des kleinbürgerlichen Milieus entwächst. Die Klagen über soziale Minderwertigkeit sind so lange unberechtigt, als die Erneuerung des Musiklehrers nicht von innen aus erfolgt. Der »kleine Klavierlehrer« muß ausgerottet werden, indem man sein geistiges Niveau hebt, d. h. er muß sich selbst ausrotten. Nur dann kann man erwarten, daß die Gefahren des Radio und des Sports für den Musikunterricht, die auf der Darmstädter Tagung des Reichsverbandes in großer Besorgnis besprochen wurden, vom Musiklehrer selbst abgebogen werden.

Die Arbeitsmethode, die die Schulungswoche beherrschte, war die der absoluten Freiheit und Selbständigkeit. Nirgends wurde gepaukt, vorgetragen oder trainiert, überall gemeinsam der Boden gelockert und kultiviert. Der Leiter Professor *E. Jos. Müller* (Köln) und seine Assistentin Frau *Weidemann* (Sylt) vermochten, durch langjährige Erfahrung auf Jugendsingwochen geschult, stets die Lebendigkeit der Arbeit zu wahren. Die Gefahr des Abgleitens in Phantasterei und Simplizität, in Spekulationen oder Dilettantismus, die allen solchen Wochen droht, wurde glücklich vermieden. So stand das systematische erzieherische Arbeiten im Mittelpunkt der Überlegungen. Fragen des Musikunterrichts im allgemeinen wie des Instrumentalunterrichts besonders wurden aufgerollt und gelöst. Dazu kam die Erziehung an sich selbst. Allmorgendliche Gymnastik, Stimmbildung, Gehörbildung, Rhythmik nach Dalcroze und Chorsingen umrahmten die Erörterung erzieherischer Probleme. Auch in Grenzgebiete des Musikunterrichts, in Volkstanz, Volksmusikerziehung und weltanschauliche Musikbetrachtung vertiefte man sich. Alles das, im Bunde mit strenger Gemeinschaftsordnung, riß die Menschen zusammen. Die Freude an solcher Arbeit übertraf die Erwartungen aller Teilnehmer und überzeugte die Gäste, hauptsächlich Vertreter der Behörden.

Damit ist ein bedeutsamer Schritt getan, freilich nur ein Schritt. Das Erreichte ist vorläufig noch gering im Vergleich zum Ziel. Aber ich bezweifle nicht, daß durch Wiederholung solcher Schulungswochen, durch Aufnahme des Gedankens in allen Kreisen, denen der neue Musiklehrer eine Notwendigkeit ist, allmählich eine Generation von Musiklehrkräften geschaffen werden kann, die dem Leben und der Kultur mehr dienen als dem Fingersatz und der Virtuosität. Und darauf kommt letzten Endes alles an. *Hans Albrecht*

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

NEUE SCHALLPLATTEN

Electrola: Die beste Unterhaltungsmusik liefert diesmal — *Fritz Kreisler;* eine Unterhaltungsmusik, die in einem Wiener Miniaturenmarsch und in einer Synkopen-Musik Kreislersche Kompositionen zeigt, die uns im Konzertsaal auf die Nerven gehen würden, auf der

Schallplatte aber entzücken können. Außer Kreisler, dem Komponisten, hört man Kreisler den Geiger, *Hugo Kreisler* als Cellisten und *Raucheisen*, den Pianisten. Von Kreisler zu *Whiteman* führt der Weg über Amerika. Whiteman spielt mit seinen »Jungens« einen Foxtrott Dixie, der — endlich einmal wieder — melodisch gut geführt, in der Instrumentierung interessant ist und im Formalen und Rhythmischen die Schablone meidet. Zu welcher Gattung gehört Schuberts Lindenbaum als Duett gesungen? Nicht jedenfalls zur »ernsten« Musik, vielleicht zur bürgerlichen Unterhaltungsmusik, bestimmt aber zur Konjunkturmusik einer anständigen Hundertjahrfeier. Besonders die »kontrapunktische« Gegenstimme ist herzergreifend. Aber was sollen die »*Duoptisten*« schließlich anderes tun als zweistimmig singen? — In einer Aufnahme während der öffentlichen Aufführung der *Meistersinger* in der *Staatsoper* ist das rechte Maß zwischen Gesang und Orchester für die mechanische Übertragung noch nicht gefunden.

Homocord: Vera Schwarz in Korngolds »Tote Stadt«, Dirigent *Felix Günther*. Das Lied der Marietta ist gewiß keine Schallplattenmusik, aber die Stimme der Schwarz ist anhörenswert, auch auf der Schallplatte (4—8921). Ein Bassist von auffallend schönem Material, *Michael Gitowsky*, singt Verdi; *F. Zweig* dirigiert. (4—8917). Der Baritonist *Bitterauf* singt ganz unzulänglich Zar und Zimmermann. Dann bitte lieber Schlager! Wenn man sich mit der Tatsache des Textes »Susanne, du hast fast gar nichts mehr an« abgefunden hat, dann kann man den Gesang der *Abels* in ihrer witzigen Imitation der Instrumente ganz nett finden. *Imitation* bleibt's auf alle Fälle. Ganz unerfreulich in seiner Eintönigkeit ist aber der Gesang auf Rosemarie. Auch die Jazz-Karikatur von *Fred Birds* ist nichts Neues mehr. Zur Schubert-Feier spielt das Trio *Eweler-Venus-Günther* Adagio und Rondo; *Hans Heinz Bollmanns* »Ständchen« möchte ich dagegen nicht empfehlen. In den Orchesterplatten viel Unausgeglichenes und Mittelmäßiges.

Lindström A.-G.: Columbia. Ausgezeichnet ist die Aufnahme des *Scala-Chores* (9483) in Verdis Othello. Die Stimmen klingen herrlich; ein mechanischer Beiklang ist nicht mehr spürbar. Tartinis Sonate G-dur spielt *Joseph Szigeti* zusammen mit dem Pianisten *Kurt Ruhrseitz* (D 1629); eine empfehlenswerte Platte. *Whiteman* überall. Seine rhythmischen boys in Wa-Da-Da hatte ich mir lustiger vorgestellt; so sind's fast traurige Da-Da-isten! *Odeon: Das Colonne-Orchester* aus Paris konzertiert unter *Gabriel Pierné* und demonstriert die Schallplatte als Verständigungsmittel! Das Pariser Orchester musiziert den Römischen Carneval von Berlioz und Strawinskijs »Feuervogel« mit Elan und klanglicher Feinheit. Angenommen es gäbe einen Musikliebhaber, der neben seiner Liebe für die Klassik sich noch Raum für gegenwärtige Kunst und Aufnahmefreudigkeit erhalten hätte, der nicht zersetzt sei von jenem traditionellen Geschrei moralischer, ethischer und ästhetischer Scheingrößen, angenommen es gäbe tatsächlich noch einen solchen Musikliebhaber, dann wäre ihm zu raten, sich *Kreneks* Fantasie über »Jonny spielt auf« anzuschaffen. (o-6666 a + b.) Er würde seine Freude an der Platte haben. Auch bei Odeon werden Solisten zu Unterhaltungskünstlern. Von *Richard Tauber* wissen wir es; aber wie fein *Lotte Lehmann* solche Sächelchen wie »Eine kleine Liebelei« singen kann, war mir neu. Johann Strauß-Walzer überträgt *Karol Szreter* auf das Klavier, und die Fledermaus-Ouvertüre dirigiert *Knappertsbusch* (Mitglieder der Staatskapelle).

Parlophon: Eduard Mörike spielt die selten zu hörende Libussa-Ouvertüre von Smetana (P 9321). *Edith Lorand* mit *Raucheisen* geigt Manuel de Fallas »Jota« (P 9323 II). Das *Haller Revue Jazz-Orchester* vergreift sich an Carmen und frisiert mit Geschick einen sinfonischen Foxtrott draus (moralische Entrüstungen ebenso freibleibend wie zwecklos!)

Tri Ergon: Eigenartig in der Klangwiedergabe, wenn auch im einzelnen noch nicht restlos befriedigend, die Platten von Tri Ergon. Unbedingt empfehlenswert Schubert-Trio B-dur, das *van den Berg*, *Ewald Stegmann* und *Seidler-Winkler* spielen (P E 10008—11). Ich nenne weiter als gelungene Aufnahmen: Schuberts Cellosonate *(Stegmann)* und Rosamunde-Ouvertüre (Orchester der Städt. Oper unter *Seidler-Winkler*). Im übrigen viel Weihnachtsmusik (*Erkscher Männergesangverein* u. a.), die ich hier nur post festum aufzählen könnte. Aber prinzipiell: jedes noch so falsch gesungene O Tannebaum eines Kindes hat mehr mit Musik zu tun, als jene Familie, die unterm Weihnachtsbaum Stille Nacht auf der Schallplatte »andreht«. Musik des Festes muß selbstgesungene Musik sein.

Eberhard Preußner

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZU SCHUBERTS 100. TODESTAG

SCHUBERTS LEBEN

Die *Deutsche Rundschau* (55. Jahrg., November 1928, Berlin) veröffentlicht die »Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert«, die 1864 von Schuberts Freund *Joseph Freiherrn v. Spaun* geschrieben wurden. Sie beginnen folgendermaßen: »Ich lernte Franz Schubert im November 1808 kennen, als er, beiläufig elf Jahre alt, als Sängerknabe der Hofkapelle im k. k. Konvikte in die Studien trat. Die Anstalt schien ihm nicht behaglich, denn der kleine Knabe war immer ernst und wenig freundlich. Er wurde, da er schon ziemlich fertig die Violine spielte, dem kleinen Orchester einverleibt, welches damals täglich abends nach dem Abendmahle eine Ouvertüre und eine Sinfonie aufführte, und zwar häufig mit einem für die jungen Kräfte sehr rühmlichen Erfolge. — Ich saß der erste bei der zweiten Violine, und der kleine Schubert spielte hinter mir stehend aus demselben Notenblatte. Sehr bald nahm ich wahr, daß mich der kleine Musiker an Sicherheit des Taktes weit übertraf. Dadurch auf ihn aufmerksam gemacht, bemerkte ich, wie sich der sonst stille und gleichgültig aussehende Knabe auf das lebhafteste den Eindrücken der schönen Sinfonie hingab, die wir aufführten.« — Eine Episode aus Wien schildert Spaun folgendermaßen: »Als wir das Theater verließen, begegneten wir dem Dichter Körner, mit dem ich sehr befreundet war. Ich führte ihm den kleinen Tonsetzer auf, von dem er schon durch mich einiges erfahren hatte. Er freute sich der Bekanntschaft und ermunterte Schubert, der Kunst zu leben, die ihn glücklich machen werde. Körner war wie wir von der Iphigenie, die zur Schande der Wiener ein fast leeres Haus machte, ganz begeistert. Er forderte uns auf, mit ihm beim Blumenstöckl im Ballgassel zu soupieren. Als wir dort noch im Genusse des Gehörten laut schwelgten, machte sich ein Universitätsprofessor am nebenstehenden Tische über unseren Enthusiasmus lustig, und sagte, die Milder habe gekräht wie ein Hahn, sie könne nicht singen, da sie weder Läufe noch Triller zu machen verstehe und es sei eine Schande, sie als erste Sängerin zu engagieren, und Orest habe Füße wie ein Elefant. Unsere Wut über diese frechen Äußerungen kannte keine Grenzen. — Körner und Schubert sprangen vor Zorn auf, letzterer stieß bei dieser Gelegenheit sein gefülltes Glas mit Bier um, und es kam zum heftigsten Wortwechsel, der bei der Hartnäckigkeit des Gegners in Tätlichkeiten übergegangen sein würde, wenn nicht einige beruhigende Stimmen, die auf unsere Seite traten, uns beschwichtigt hätten.«

Die *Frankfurter Zeitung* (19. November 1928) stellt aus Erinnerungen und Tagebüchern Aussprüche über Mensch und Werk zusammen und bringt dann »die Daten«, deren letzte lauten: »1827, 29. März. Als Fackelträger beim Begräbnis Beethovens. — 1828, 26. März. Erster eigener Kompositionsabend. ›Ungeheurer Beifall, gute Einnahme.‹ Kauf eines Klaviers. Die große C-dur-Sinfonie (8.) vollendet, doch vom Wiener Musikverein als zu schwer beiseite gelegt. Bei fortschreitender Krankheit Unmöglichkeit einer Erholung fieberhaftes Schaffen: Es-dur-Messe, Klaviersonaten in c, A und B, ›Schwanengesang‹, Streichquintett. — 4. November. Rücksprache mit Sechter wegen Unterrichts im ›strengen Satz‹. — 12. November. ›Nervenfieber‹. — ›Ich habe schon elf Tage nichts gegessen und nichts getrunken und wandle matt und schwankend von Sessel zu Bett und zurück.‹ — 17. November. ›. . . klagte über Schwäche, Hitze im Kopf, doch war er noch des Nachmittags vollkommen bei sich.‹ — 18. November. ›. . . Dienstag phantasierte er.‹ — 19. November. Nachmittags 3 Uhr das Ende. — 21. November. Auf dem Währinger Friedhof, nahe bei Beethoven, bestattet. — 1838. Schumann entdeckt bei Ferdinand Schubert die C-dur-Sinfonie. — 1839, 22. März. Uraufführung der C-dur-Sinfonie unter Mendelssohn im Leipziger Gewandhaus. — 1888—1897 Gesamtausgabe in 40 Bänden bei Breitkopf & Härtel.«

Hans Költzsch umreißt »Drei Stationen auf Schuberts Lebensweg« (*Kölnische Zeitung*, 18. November 1928); er nennt sie: 1. Sturm und Drang; 2. Glückliche Insel; 3. Alter.

Ferdinand Scherber (*Signale* 86. Jahrg./48) äußert sich in einem Aufsatz »Schubert-Pathologie« über Schuberts Krankheit. Er schreibt: »O. E. Deutsch ist überzeugt, daß die Rolle des Alkohols in Schuberts Leben überschätzt worden sei. Ich komme hingegen zu dem Schlusse, daß wahrscheinlich hier die Lösung des Krankheitsproblemes liegt. Aus dem starken Alkoholgenuß — sogar Exzesse scheinen oft genug vorgekommen zu sein — erklärt sich der rasche

Verbrauch des Organismus, die Magenbeschwerden, Neuritiden, rheumatische Erscheinungen (Knochenschmerzen), Kopfschmerzen, selbst sogar die gesteigerte schöpferische Kraft. Man weiß, wie viele Künstler, ja große Ärzte erst unter der Wirkung des Alkohols ihre Kapazitäten offenbaren. Schubert ist öfter bettlägerig, was mit einer luetischen Erkrankung allein nicht zu erklären ist. Ebensowenig die strenge Diätkost, von der Schwind (14. August 1823) erzählt. Hingegen stimmt das für Magenschwäche infolge starken Alkoholgenusses.«

Über Schuberts Leben schreiben ferner: »Schuberts Leben« von *Alfred Wolfenstein* (*Königsberger Hartungsche Zeitung*, 18. November 1928). — »Leben und Werk des Meisters« von *Walter Dahms* (*Königsberger Allgemeine Zeitung*, 17. November 1928). — »Franz Schuberts Lebensweg« von *Max Unger* (*Illustrierte Zeitung*, Leipzig, 15. November 1928). — »Der Freundeskreis um Schubert« von *Karl Geiringer* (ebenda). — »Schubert und sein Freundeskreis« von *Hans Wyneken* (*Königsberger Allgemeine Zeitung*, 17. November 1928). — »Schuberts Freundeskreis« von *Hans F. Schaub* (*Hamburgischer Correspondent*, 19. November 1928). — »Schubert und seine Freunde« von *Siegfried Loewy* (*Leipziger Neueste Nachrichten*, 18. November 1928). — »Schwind, der Freund Schuberts« von *Ulrich Baltzer* (*Königsberger Allgemeine Zeitung*, 17. November 1928). — »›Johann Mayrhofer‹: Schuberts Freund und Dichter« von *Wilhelm Zentner* (*Germania*, 30. November 1928). — »Schubert und die Frauen« von *Oscar Bie* (*Illustrierte Zeitung*, Leipzig, 15. November 1928). — »Frauen um Schubert« von *Otto Erich Deutsch* (*Kölnische Zeitung*, 11. November 1928). — »Frauen um Franz Schubert« von *E. Trost* (*Münchner Neueste Nachrichten*, 18. November 1928). — »Die Tragik in Schuberts Leben« von *Wilhelm Fischer* (*Pommersche Tagespost*, 18. November 1928). — »Die Tragik Franz Schuberts« von *Hans Herwig-Arnsberg* (*Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, XXIX/41—42, Köln). — »Franz Schuberts Leben« von *Hanns v. Mölln* (*Westfälische Neueste Nachrichten*, 17. November 1928). — »Schubert, der Mensch und der Künstler« von *Rudolf Steglich* (*Hannoverscher Anzeiger*, 18. November 1928). — »Schuberts Leben« von *Alfred Goetze* (*Wiesbadener Tageblatt*, 17. November 1928). — »Albert Stadlers Erinnerungen an Schubert« von *Otto Erich Deutsch* (*Kölnische Zeitung*, 17. November 1928).

SCHUBERTS PERSÖNLICHKEIT

Willi Kahl äußert sich in »Franz Schuberts geistige Persönlichkeit« (*Kölnische Zeitung*, 17. November 1928): »Man sollte Schuberts Geistesbildung nicht immer wieder mitleidig von jenen Zeilen aus beurteilen, in denen er auf dem letzten Krankenlager sich von Schober Coopersche Romane erbittet. In dieser ›verzweiflungsvollen Lage‹ brauchte sein Geist Ausspannung. Was er aber sonst zur Anregung suchte, das läßt sich aus vielen Briefen und aus Berichten über gemeinsame Leseabende mit den Freunden ersehen. Von den Lesefrüchten, auf die Bauernfeld hinweist, hat sich vielleicht manches in die erhaltenen Tagebuchblätter Schuberts gerettet. Sie gewähren tiefe Einblicke in die geistige Werkstatt des Künstlers. Was sich Ottenwalt in einer glücklichen Stunde offenbarte, das breitet sich vor uns auf diesen wenigen, aber inhaltschweren und tiefsinnigen Tagebuchblättern in ganzer Fülle aus. Es wird kaum noch möglich sein, eigenes und fremdes Gedankengut, Erlesenes und Selbsterdachtes in diesen Aufzeichnungen zu scheiden. Immerhin hat R. Kralik (Wien, Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Kultur, 1912, S. 614) für das im Tagebuch vom 8. September 1816 von Schubert gebrauchte Bild (Der Mensch als Schauspieler auf der Bühne der Welt) die wahrscheinliche Vorlage ausfindig machen können: die Schlußworte von Mark Aurels Selbstbetrachtungen. Ich glaube, man wird hier noch weitergehen dürfen. Noch manche andere Tagebuchstellen klingen an dieses Werk des ersten Wiener Philosophen an, darüber hinaus findet man sogar Gemeinsamkeiten der Grundstimmung, die eine besondere Vorliebe Schuberts für Mark Aurel bezeugen. Andere Reflexe seiner Lektüre mögen zum Teil die wenigen erhaltenen Gedichte von Schuberts Hand sein. Auch das nur Anempfundene kann wie in den Tagebüchern hier den Hintergrund eines Erlebens heben, das sich einmal (Klage an das Volk) zu einem dichterischen Bekenntnis von innerer Überzeugungskraft steigert.«

»Über Schuberts Persönlichkeit und Charakter« schreibt *Hans Joachim Moser* (*Ostpreußische Zeitung*, 17. November 1928): »Schon die einseitige Betonung des ›Wieners‹ Schubert bleibt im Oberflächlichen stecken, denn wenn er auch ›am Himmelpfortgrund‹ im Vorort Lichtenthal geboren wurde, so ist dieser Wiener Meister nach Stamm und Geblüt ebensowenig Wiener gewesen wie Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Hugo Wolf und Bruckner. Schubert

war vom Vater wie von der Mutter her Schlesier, also einer vom Geschlecht Jakob Boehmes und des Cherubinischen Wandersmanns Angelus Silesius, verwandt mit dem Gryphius der ›Dornrose‹ und mit dem Baron J. v. Eichendorff — sein Zentrum, seine Wesensmitte liegt eben nicht bei den ›Deutschen Tänzen‹, sondern bei den Goethe-Vertonungen voll Tiefsinn und Dämonie, nicht bei den apollinischen ›Moments musicaux‹, sondern beim dionysischen C-dur-Quintett, dem d-moll-Streichquartett, der h-moll-Sinfonie, den großen Klaviersonaten.«
Ferner »Franz Schuberts inneres Gesicht« von *Michael Grusemann* (*Berliner Börsen-Zeitung*, 18. November 1928). — »Schubert und die Antike« von *Leopold Hirschberg* (*Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, IV/6, Leipzig).

SCHUBERT UND BEETHOVEN

Hans Költzsch sieht das Thema unter dem Gesichtspunkt des Generationswandels und schließt seinen interessanten Aufsatz (*Königsberger Hartungsche Zeitung*, 18. November 1928): »Hier [auf dem Gebiet der zweihändigen Klaviersonate] wie überhaupt von instrumentalem Gebiete her, gewinnt das Gesamtbild Schuberts eigenartig neue Züge — Züge einer großen Tragik! Ja, einer Tragik, die ungleich tiefgreifender als die des klassischen Gestalters Beethoven anmutet. Nicht nur der Generationswechsel, die Differenz der Geburtsdaten um dreißig Jahre bewirkt diese tragischen Unerfülltheiten — nicht nur die für solche Problematik, Diskrepanzen zwischen Wollen, Ideal und Wirklichkeit nur wenig disponierte Natur Schuberts als Wiener Heimatkind — ›naiv‹ im Schillerschen und im populären Sinne gegenüber der des Sentimentalikers und Rheinländers Beethoven, sondern auch die fast grotesk erscheinende Tatsache, daß diese zwei Großen jahrelang, zuzeiten nur wenige Straßenzeilen voneinander getrennt, gleichzeitig in derselben Stadt lebten, litten, schufen. So wie man bis auf den heutigen Tag noch immer über die persönlichen Beziehungen zwischen beiden Zeitgenossen nur wenig absolut Sicheres weiß, so ist auch über diese inneren Beziehungen des Jüngeren und Jüngers zum ›Meister‹ noch nicht viel ans Tageslicht gekommen. Schubert verschwieg in schamhafter Zurückhaltung alle die Gestaltungskämpfe und seelischen Zwistigkeiten selbst intimsten Freunden gegenüber. Die Forschung wie die populäre Erkenntnis drang bisher über die Feststellung von zahlreichen ›Anklängen‹ und ›Einflüssen‹ hinaus kaum wesentlich tiefer. Und doch eröffnet sich gerade an diesem Beispiel die ganze Problematik eines kunstgeschichtlichen Generationswechsels, wie sie sich seinerzeit dem Schaffenden konfliktreich darbot und wie sie heute dem überschauenden Betrachter in eindringlichem Ernst vor das Auge tritt.«
Über »Schubert und Beethoven« schreiben ferner: *Ernst Isler* (*Neue Zürcher Zeitung*, 18. November 1928). — *Otto Besch* (*Königsberger Allgemeine Zeitung*, 17. November 1928).

SCHUBERTS WERK

»Franz Schuberts Schaffen im Rahmen seiner Zeit« von *Karl Kobald*. (*Schwäbischer Merkur*, 18. November 1928). — »Schubert und seine Musik« von *Franz Schalk*. (Ebenda.) — »Schuberts Hauptwerke« von *Armin Knab* (*Leipziger Neueste Nachrichten*, 18. November 1928): »Viel schlechter steht es auf dem Gebiet der Klaviermusik. Hier hat die Vorherrschaft Beethovens dem Schubertschen Werk fast völlig den Boden entzogen. Nur die Werke der kleineren Formen sind in die Hausmusik eingegangen. Auf Konzertprogrammen finden sich außer der abgenützten Wandererphantasie gelegentlich die große a-moll- und B-dur-Sonate. Was besagt dies gegenüber der Fülle dessen, was Schubert dem Klavier geschenkt hat! Als Hauptwerke sind vor allem noch festzulegen die unvollendete C-dur-Sonate mit ihrem sinfonischen ersten Satz, die kleine a-moll-Sonate op. 43 in ihrer reifen Konzentriertheit, die lebensfrohe große D-dur-Sonate mit dem unerhörten, Chopin vorausnehmenden Nachtstück. Diese Werke müßten immer wieder gespielt werden, um ihre Eigengesetzlichkeit und Selbständigkeit neben Beethoven endlich bewußt werden zu lassen. Unbeschreibliche Reichtümer hat Schubert dem vierhändigen Klavierspiel geschenkt. Leider sind diese Werke, die nicht Gegenstand des Unterrichts bilden, auch in Musikerkreisen überraschend unbekannt.« — »Franz Schubert und sein Schaffen« von *Alfred Gillesen* (*Düsseldorfer Nachrichten*, 17. November 1928). — »Wie die h-moll-Sinfonie verschwand« von *Ernst Schliepe* (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18. November 1928). — »Schubert und die Oper« von *Paul Stefan* (*Neue Zürcher Zeitung*, 18. November 1928). — »Schuberts Kirchenmusik« von *J. Handschin* (ebenda). — »Schubert-Opern« von *Lola Lorme* (*Münchner Neueste Nachrichten*, 11. November 1928). — »Schuberts

›Rosamunde‹-Musik« von *Georg Richard Kruse* (*Deutsche Zeitung*, 18. November 1928). — »Schubert — der Klavierkomponist« von *Erwin Kroll* (*Königsberger Hartungsche Zeitung*, 18. November 1928). — »Schuberts ›Lazarus‹« von *Alex. Leschetizky.* (*Der Scheinwerfer*, II/5, Essen).

SCHUBERT ALS LIEDERKOMPONIST

Otto Erich Deutsch berichtet in *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (XI/2, Berlin) über »Das ›Advokaten‹-Terzett von Schubert und seine Vorlage«. Die Vorlage: »Die Advokaten« von Baron Engelhart, ein Terzett mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Anton Fischer wird vom Autor wiedergegeben. Deutsch schließt seine interessante Studie: »Von Anton Fischer, dem gewandten Bühnenkomponisten, weiß die Nachwelt nichts. Die posthume Entlehnung Schuberts überglänzt also ein vergessenes Grab. Das bescheidene Opus 74 aber ist nun geteilt in seiner Autorschaft. Und so fällt ein Strahl des Ruhmes auch dem unbewußten Mitarbeiter zu, ohne den Nimbus Schuberts zu verringern.«

Seinen Aufsatz »Ein trunkenes Jünglingslied von Franz Schubert« beginnt *Alfred Heuß* in *Zeitschrift für Musik* (95. Jahrg./11, Leipzig): »Unter den im Jahr 1814 und besonders 1815, also im Alter von siebzehn und achtzehn Jahren geschriebenen Jünglingsliedern Franz Schuberts findet sich eine Gruppe, die man mit dem Namen ekstatische Lieder bezeichnen könnte. Und zwar ekstatische Lieder sowohl milder und stiller Art wie aber auch dithyrambischer. Unter den Dichtern bemerken wir vor allem drei, Kosegarten, Matthison und Schiller, von denen jeder, vor allem der erstere, das ekstatische Gebiet pflegte, und zwar sicher vor allem in der Jugend. Als besonders ausgeprägte Beispiele einer verklärt-ekstatischen Art sind die beiden Laura-Lieder nach Gedichten von Matthison, ›An Laura‹ und ›Laura betet‹, zu nennen, die zum Schönsten und Reinsten gehören, was unser größter Liederkomponist in dieser Hinsicht geschrieben hat und das Bild des jungen Schubert überaus bezeichnend bestimmen helfen. Für Jünglinge reinen, idealen Wesens ist diese Art verklärender Liebe, die ihre weltgeschichtliche Bedeutung durch Dante in seinem Verhältnis zu Beatrice erhalten hat, wohl sogar eine innere Notwendigkeit, und Schubert einmal ausführlich nach dieser Seite zu behandeln, wäre eine der vielen inneren Aufgaben, von deren Lösung die heutige, seelisch erstarrte Schubert-Forschung allerdings weiter entfernt ist als jemals. Es werden aber auch wieder andere Zeiten kommen, wenn es übrigens keinem Zweifel unterliegt, daß seelische Bedürfnisse auch heute vorhanden sind, nur eben leider nicht befriedigt werden.«

Über den »Revolutionär des Liedes« schreibt *Leo Kestenberg* (*Königsberger Hartungsche Zeitung*, 18. November 1928): «Schubert ist das Gegenteil des geübten, in allen Sätteln gerechten Routiniers. Mit einer revolutionären Kraft, zu der eine Dosis Dilettantismus, im besten Sinne dieses mißverständlichen Wortes, gehört, ignoriert er alles, was bis dahin als Lied Geltung hatte, was von dem in allen Kreisen maßgebenden Goethe allein als Lied anerkannt wurde. Kein Wunder, daß Schuberts Bemühungen, zu Goethe in einen persönlichen Konnex zu kommen, vergeblich blieben, daß Goethe den Kompositionen Schuberts kein Verständnis entgegenbringen konnte. Die weit über die Grenzen des Gedichtes hinausgehende musikalische Selbständigkeit Schuberts, die völlige Kongenialität des Musikers, seine von historischen Hemmungen und traditionellen Regeln freie Unbekümmertheit muß Goethe erschreckt, ja abgestoßen haben.«

Ferner: »Der Meister des deutschen Liedes« von *Karl Storck* (*Deutsche Zeitung*, 18. November 1928). — »Schubert, der Großmeister des Liedes« von *Richard Wintzer* (*Neue Preußische Zeitung*, 17. November 1928). — »Die Entwicklung des deutschen Liedes seit Schubert« von *Johannes Reichelt* (ebenda). — »Schuberts Gesang« von *Karl Schönewolf* (*Dresdner Neueste Nachrichten*, 17. November 1928). — »Der Meister des Liedes«, von *Anton Mayer* (*Pfälzische Rundschau*, 18. November 1928). — »Schuberts Lied« von *Wilhelm Bolze* (*Deutsche Musiker-Zeitung*, 59. Jahrg./46, Berlin). — »Schubert, der Meister des deutschen Liedes« von *Karl Storck* (*Deutsche Sängerbundeszeitung*, XX/47, Berlin). — »Schubert und das deutsche Lied« von *Herbert Biehle* (*Die Stimme*, XXIII/2, Berlin). — »Ständchen-Plejade« von *Leopold Hirschberg* (ebenda). — »Dank an Schubert« von *Hans Reich* (ebenda). — »Schubert als Liederkomponist« von *Rich. Oehmichen* (*Signale*, 86. Jahrg./46, Berlin.) — »Schubert und Goethe« von *S. Brichta* (*Signale*, 86. Jahrg./47, Berlin). — »Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede« von *Paul Mies* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XI/2, Berlin).

SCHUBERT UND UNSERE ZEIT

In der *Vossischen Zeitung* (18. November 1928) schreiben junge Musiker über ihr Verhältnis zu Schubert. Bei *Alban Berg* heißt es: »Wie grundverschieden von der landläufigen meine Stellungnahme zur Musik Schuberts ist, ersehe ich allein schon daraus, daß es mir jedesmal einen Riß gibt, wenn sein Name in einem Atem mit dem von Johann Strauß genannt wird. Eine Nebeneinanderstellung, der man vor allem in Wien, aber auch überall dort begegnet, wo man diese ›Musikstadt‹ für eine Filiale des Himmels hält, der bekanntlich voller Geigen hängt, für die Schubert und Johann Strauß ihre unsterblichen Melodien geschrieben haben. Dies zugegeben und meinetwegen auch, daß die ›Unvollendete‹ wirklich nur ›an der schönen blauen Donau‹ entstehen konnte: muß man es tatsächlich erst sagen, daß es eine Sünde wider den heiligen Geist ist, nicht ermessen zu können, wie unendlich weit die Musik des einen, der in der nächsten Nähe Beethovens starb, von der des anderen entfernt ist, der selbst in den begnadetsten Momenten seines Lebens nie ganz von den Menschen loskam. Aber vielleicht darf eine solche Distanzlosigkeit des Kunsturteils nicht wundernehmen in einer Zeit, in der selbst unsereiner nicht weiß, ob man sich für eine Drei-Groschen-Oper oder eine Zehntausend-Dollar-Sinfonie entscheiden soll. Jedenfalls aber ist es nur recht und billig — das heißt, es geschieht uns schon recht und kostet nicht viel —, das Jahr, in dem Franz Schubert hundert Jahre tot ist und Berté siebzig Jahre alt geworden wäre, festlich zu begehen. Ich gratuliere!«

Ernst Křenek (ebenda) bekennt: »Franz Schubert ist seit Jahren eine der beglückendsten Erscheinungen für mich. Fülle der Phantasie, unerschöpflicher Reichtum menschlicher Gefühlsmöglichkeit, untrügliche Sicherheit differenziertesten Ausdrucks, Verbundenheit mit Stadt und Landschaft, Unbefangenheit, Frische, Lebendigkeit, unbeirrbares Formgefühl bei stärkster Ausdruckskraft, Klarheit und Präzision, bis zum letzten durchdachtes Raffinement im Vortrag, kurzum alles, was mir in der Kunst wert und wichtig scheint, versuche ich immer wieder von ihm zu lernen. Er ist eine jener seltsamen Erscheinungen, um derentwillen man Gott danken kann, daß er die Welt erschaffen hat.«

Alfred Einstein (*Berliner Tageblatt*, 17. November 1928) spricht zunächst von der Problematik des Festefeierns und schreibt dann: »Man kann heute nichts anderes tun, als ein persönliches Bekenntnis ablegen. Das Leben wäre arm ohne Schubert, ähnlich arm, wie ohne Mozart.«

Hans Joachim Moser (*Der Tag*, 17. November 1928) fragt: »Was kann uns Schubert heute bedeuten?« Mosers Antwort lautet: »An solchem Menschen-Schaffen, das des Göttlichen voll ist, sich zu erbauen, sich im Besten zu bestätigen, sich erschüttern und erheben zu lassen, tut vielen von uns Heutigen not, kann für manchen ›Rettung der Seele‹ werden. Denn das ›SOS‹ auf wildem Meere stoßen wir fast alle aus, ob auch äußerlich gesichert in Bureaus oder in Fabriken —, dort aber ist einer der starken Dampfer, der uns aufnehmen und entführen kann aus ›wieviel grauen Stunden‹.«

Hans Mersmann schreibt (*Melos*, VII/11, Berlin): »So stark eine Generation, die wiederum um Formung eines neuen Weltbilds zu ringen hat, sich auch abstoßen muß von dem Jahrhundert, gegen das sie sich stellt — hier macht sie Halt. Denn hier findet sie Erfüllungen, welche stark genug blieben, um sie mit zu tragen. Hier steht sie vor reinen, unversiegbaren und elementaren Quellen, deren Kraft die Zeiten überdauert. Wo Musik Bekenntnis und Ausdruck ist, fordert sie Menschen, die zu gleichem Pathos fähig sind. Ist Musik aber Urkraft, so vermag sie zur Zeitlosigkeit aufzudringen. So geschieht das Wunder, daß Menschen, die sich von der pathetischen Musik Beethovens abzuwenden beginnen, weil das Weltbild, das hinter dieser Musik steht, nicht mehr das ihre ist, in Schuberts C-dur-Quintett noch heute eine letzte Erfüllung erblicken.«

Josef M. Müller-Blattau (*Die Singgemeinde*, V/1, Kassel) berührt die Frage des heute noch »unbekannten« Schubert und äußert: »Kennen wir ihn also wirklich schon? Im Kern seines Schaffens? Wenn es eine Schubert-Renaissance in unserer Zeit geben sollte — vielleicht ist Benz' ›Die Stunde der deutschen Musik‹ (1. Bd.) ein Vorklang davon — dann wird sie in unserer Hausmusik sein.«

P. Friedländer schreibt in *Die Rote Fahne* (18. November 1928): »Wenn heute die Spießer aller Länder Schubert für sich reklamieren möchten, so ist das jener Schubert, den sie sich für ihre Bedürfnisse zurecht gemacht haben. Der echte Schubert gehört dem arbeitenden Volke, aus dem er kam und mit dem jede Faser seines Wesens und Schaffens verwachsen war.«

Ferner: »Franz Schubert und wir Heutigen« von *J. Müller-Blattau* (*Königsberger Allgemeine Zeitung*, 17. November 1928). — »Das Vermächtnis Franz Schuberts« von *Rudolf Steglich* (*Zeitschrift für Musik*, 95. Jahrg./11, Leipzig). — »Schubert und wir« von *Walter Schrenk* (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18. November 1928). — »Franz Schubert und unsere Zeit« von *Martin Friedland* (*Allgemeine Musikzeitung*, 55. Jahrg./46, Berlin). — »Schubert in unserer Zeit« von *Paul Riesenfeld* (*Signale*, 86. Jahrg./47, Berlin). — »Schubert und wir« von *Karl Blessinger* (*Königsberger Hartungsche Zeitung*, 18. November 1928). — »Franz Schubert, seine und unsere Zeit« *Verf.* nicht genannt (*Deutsche Musiker-Zeitung*, 59. Jahrg./46, Berlin).

DER SCHUBERT-GEDENKTAG

»Schubert« von *Roland Abramczyk* (*Badische Presse*, 16. November 1928). — »Zu Schuberts 100. Todestage« von *Greta Daeglau* (*Berliner Börsen-Zeitung*, 18. November 1928). — »Schubert, der Unsterbliche« von *Otto Lichthardt* (*Braunschweiger Neueste Nachrichten*, 18. November 1928). — »100 Jahre Schubert« von *Hans Schnoor* (*Deutsche Tageszeitung*, 17. November 1928). — »Schubert« von *Richard Rosenberg* (*Frankfurter Zeitung*, 18. November 1928). — »Zum 100. Todestag Schuberts« von *Wilhelm Matthes* (*Fränkischer Kurier*, 20. November 1928). — »Schubert« von *Lossen-Freytag* (*Germania*, 19. November 1928). — »Schubert« von *Alexander v. Gleichen-Rußwurm* (*Gießener Anzeiger*, 17. November 1928). — »Der himmlische Spielmann« von *Richard Specht* (*Hamburger Fremdenblatt*, 16. November 1928). — »Schubert« von *Th. W. Werner* (*Hannoverscher Kurier*, 18. November 1928). — »Schubert« von *Paul Mies* (*Kölnische Volkszeitung*, 18. November 1928). — »Der 100. Todestag« von *Heinrich Stahl* (*München-Augsburger Abendzeitung*, 18. November 1928). — »Franz Schubert zum Gedächtnis« von *Oscar v. Pander* (*Münchner Neueste Nachrichten*, 18. November 1928). — »Schubert« von *Alfred Goetze* (*Rheinisch Westfälische Zeitung* Nr. 593). — »Schubert« zum Gedächtnis von *Alfred Goetze* (*Schlesische Zeitung*, 18. November 1928). — »Wie er war und lebte« von *Peter Epstein* (ebenda). — »Ein Brief über Schubert« von *Robert Hernried* (*Das Orchester*, V/22, Berlin). — »Ein Gespräch zum Schubert-Gedenktag« von *Alexander Berrsche* (*Der Kunstwart*, XXXXII/2, München). — »Schubert-Gedenkfeiern« von *Ernst Laaff* (*Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, XXVI/486, Berlin). — »Schubert« von *Karl Söhle* (*Deutsches Volkstum*, X/November 1928, Hamburg). — »Gedanken zur Schubert-Feier« von *Otto Pretzsch* (*Die Stimme*, XXIII/2, Berlin). — »Schuberts Todestag« von *Albert K. Henschel* (*Musik und Theater*, III/2, Novemberheft 1928, Berlin). — »Schubert« von *Hans Joachim Moser* (*Zeitschrift für Schulmusik*, I/8, Berlin).

SCHUBERT-BIBLIOGRAPHIE

Willi Kahl, von dem demnächst eine Schubert-Bibliographie erscheinen wird, schreibt in *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (XI/2, Berlin) über »Wege des Schubert-Schrifttums«: »Schubert hätte beinahe schon zu Lebzeiten seinen Biographen gefunden. Es war im Jahr 1826, kurz ehe die beginnende Korrespondenz mit außerösterreichischen Verlegern ihm erfreuliche Anzeichen wachsenden äußeren Ruhmes brachte. In Wien war seit Ende 1825 ein Schubert-Bild im Handel, ein Stich von Johann Passini nach dem Aquarell von Wilhelm August Rieder: ›Der geniale Tonsetzer, der Musikwelt rühmlichst genug bekannt, welcher besonders mit seinen Vokal-Kompositionen seine Zuhörer so oft entzückte‹. Am 14. März 1826 tagte ein Komitee für Biographie und Bibliographie der Gesellschaft der Musikfreunde. ›Leopold Sonnleithner liest . . . ein Verzeichnis mehrerer Tonkünstler ab, deren Biographie nach und nach von den Mitgliedern dieses Komitees geliefert werden dürfte; und zwar . . . Schubert.‹ Als Biograph wurde der Hofkriegsbeamte Dr. Johann Baptist Jenger bestimmt, der Schubert seit 1817 nahestand. Die Frist von 3 Monaten für die Ablieferung der Biographie verstrich, ohne daß Jenger, der am 21. Juni wohl nochmals gemahnt wurde, etwas zustande brachte. Dann verlautet nichts mehr von der Sache.« Von diesem ersten negativen Beginn untersucht der Autor das Schubert-Schrifttum bis zur jüngsten Forschung, für die Hans Költzschs »Schubert in seinen Klaviersonaten« symptomatisch ist. — Äußerst wertvoll ist die in der gleichen Zeitschrift veröffentlichte Zusammenstellung: »Die Schubert-Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin« von *Robert Lachmann*.

Die *Stadtbibliothek zu Budapest* veröffentlicht eine Schubert-Bibliographie, die nach folgenden Gesichtspunkten aufgestellt ist: I. Schubert und die Ungarn; II. Schuberts Musikwerke in

ungarischen Konzerten im Zeitraume der ersten 50 Jahre nach seinem Tode (1828—1878); III. Ausländische Schubert-Literatur in der Stadtbibliothek zu Budapest.

Ferner »Schubert in der erzählenden Dichtung der Gegenwart« von *Paul Bülow* (*Deutsche Sängerbundeszeitung*, XX/47, Berlin).

ECHO DES AUSLANDES ZU SCHUBERTS 100. TODESTAG

DER AUFTAKT VIII/10, Prag. — »Schuberts ›Ton‹. Ein stilpsychologischer Versuch« von *Hans Költzsch*. Nachdem er den typischen »Ton« von Reichardt, Zelter, Löwe dem Schuberts gegenüber gestellt hat, kommt der Autor zu der Feststellung, daß Schubert zu keiner dieser Seiten gehört: »er gehört zu jener noch nicht definierten, ›klassischen‹ Mitte.« Verf. definiert: »Schubert — Todfeind allen Sensualismus« und schließt seine interessante Studie mit den Worten: »Also doch ›Umwertung der Werte‹? — Gewiß, und, was den hier letzten Endes zur Diskussion stehenden Begriff, den der Romantik (bei Schubert und überhaupt), betrifft, so heftig und wirskam wie nur möglich! Das Bild Franz Schuberts wie das der Romantik war bisher durchsetzt von jenen schwammigen Begriffen Naturalismus, Sensualismus, Stimmung, Klangzauber, die alle zusammen wohl auf große Teile der Musik des 19. Jahrhunderts passen (Czerny, Spohr, Reißiger, Löwe, und viele andere), nie und nimmer aber auf die wahrhaft großen Persönlichkeiten der Zeit, auf Schubert, Weber, Schumann. Dieses Bild selbst in seinen einzelnen Zügen und Bezirken (Klaviermusik, Lied, Oper) festzulegen ist nicht Zweck dieser Zeilen; einen dominierenden Teil aus ihnen jedoch einmal ans Tageslicht zu ziehen und zur Diskussion zu stellen, wagen die vorliegenden Ausführungen, mögen sie eingestandenermaßen auch noch in manchem unklar und aphoristisch gefaßt sein. ›Romantik‹ (und mit dem Wort unlösbar verquickt: ›Schubert‹) ist so nicht eine Frage der genießerischen, leicht kitschigen Stimmungsduselei, der bürgerlich-bequemen Einfügung in die Erlebnisse und Erforderungen der Zeit, — Romantik ist eine Frage des Ethos, eine letzten Endes an keine Zeitspanne im bestimmten gebundene Frage der sittlichen Auseinandersetzung großer, problemgeborener Persönlichkeiten mit Welt, Umwelt, All.« — »Schubert als Opernkomponist« von *Helmut Wolter*. — »Franz Schuberts Ahnen« von *Wilhelm Maschke*. — »Schubert im Bild« von *Karl Pfister*. — »Die deutsche Schubert-Literatur« von *Max Unger*.

KLINGSOR V/11, Brasov-Kronstadt. — »Schubert« von *Egon Hajek*.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./24, Zürich. — »Franz Schubert« von *Dv.* »Allerlei hat es schon vor Schubert gegeben. Was es aber vorher nicht gegeben hat, war das Lied, und die Lieder Schuberts bleiben eben doch — das Schönste!«

THE CHESTERIAN X/Nr. 74, London. — »Schuberts Geist« von *G. Jean-Aubry*. »Vergangenen Juli wurde Schubert zur Verwunderung sehr vieler Vorwand zu einer rein politischen Demonstration zugunsten einer Wiedervereinigung (Re — union) zwischen Österreich und Deutschland. Es ist kein Grund, sich überrascht zu fühlen, daß es Völker gibt, die lieber irgendeine Entschuldigung finden, als keine dafür, daß sie Komplizen gewinnen wollen, aber daß sie gerade von denen der Toten Unterstützung suchen, die am wenigsten ihrer Art zu denken geneigt wären, ist wahrhaft lächerlich: daß für diesen großen Fusionsversuch Österreichs mit Deutschland man ihn gebrauchen mußte, der mit Haydn am allerwenigsten Deutscher und am meisten Österreicher, der wienerischste der Komponisten war, beweist genügend, daß Ironie öfter die Handlungen der Menschen bestimmt als Weisheit oder Vernunft.« Auf Schuberts Leben übergehend schreibt der Autor: »Keiner von den großen Komponisten war bescheidener, keiner zurückhaltender und natürlicher.« ... »Man kann nicht sagen, daß Schubert der erste Romantiker war; denn Beethoven und Weber kamen vor ihm; aber Beethoven ist ein Romantiker des Grandiosen, Weber des Phantastischen. Schubert ist in der Musik der erste Romantiker des täglichen Lebens. Er brauchte weder die Welt der Heroen oder der Feen, sondern allein die Welt der familiären Dinge und des niederen Volkes. ... Schuberts Herz spricht leise, es ist nicht das heroische Herz Beethovens, nicht das überströmende Liszts, das tragische Schumanns oder das leidenschaftliche Wagners, sondern es ist ein einfaches, menschliches Herz, aufrichtig und zart, weich und wahr.« — »Schubert als Symphoniker« von *Albert Roussel*. Der französische Komponist feiert Schubert den Symphoniker; er ist der Ansicht, daß Schubert, hätte ihn das Schicksal länger leben lassen, eine neue Epoche sinfonischer Werke herbeigeführt hätte. — »Die Symphonien Schuberts« von *Eugène Goossens*. Der englische

Komponist untersucht ebenfalls Schuberts sinfonisches Werk und spricht vor allem für eine Wiedererweckung »der ersten sinfonischen Werke des großen Schubert«. — »Schuberts Gesang« von *Rudolf Felber*. — »Schuberts Klaviermusik« von *L. Dunton Green*. Der Autor klagt, daß von Schuberts pianistischem Werk allzuwenig bekannt ist. »Schubert hat keinen größeren Feind als den virtuosen Pianisten.«

THE MUSIC BULLETIN X/11, London. — »Schubert« von *F. Bonavia*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 1028/29, London. — »Schubert und sein melodischer Plan« von *Rutland Boughton*. — »Schuberts Klaviersonaten« von *Erik Brewerton*. — »Schubert, Lanner, Strauß und der Walzer« von *E. van der Straeten*. — »The middle-classical Schubert« von *Eric Blom*. »Unter den großen Meistern ist er vorzüglich der Komponist der Mittelklasse, nicht nur weil er der Bürgerklasse angehörte, sondern weil seine Kunst das Bürgerliche repräsentiert, wie es nie vorher in der Musik repräsentiert wurde.« . . . »Das ist es, ›*Gemütlichkeit*‹, diese behagliche und schlichte deutsche Fröhlichkeit, für die keine andere Sprache ein präzises Wort aufweist; für dies gerade mühte er sich, einen neuen musikalischen Ausdruck zu finden, und es ist der größte Triumph seiner Persönlichkeit, daß er den idealen künstlerischen Ausdruck fand für diesen charakteristischsten Aspekt der Wiener mittleren Klasse.« — »Schuberts Werke für zwei Klaviere« von *E. G. Porter*.

THE SACKBUT IX/4, London. — »Schubert, der Miniaturist« von *Lionel R. Mc Colvin* und *Hendrik Spruytenburg*.

THE MUSICAL QUARTERLY XIV/4, Neuyork. — »Schuberts Ruhm« von *Carl Engel*. »Ein anderer Grund für Schuberts verhältnismäßige Unbekanntheit während seines Lebens ist die Tatsache, daß er unter den großen Musikern seiner Zeit der erste *bürgerliche* Komponist war, der erste, der weder geboren war in der fürstlichen Umgebung eines Palastes, noch dem persönlichen Dienst eines Grandseigneurs zugeteilt war, mit den obligaten Spenden, der Protektion und der Livree. Der Wind der Unabhängigkeit blies aus dem Rachen der Revolte. Obwohl die erste Auflehnung sich erschöpfte, blieben doch die Besorgnisse und die Hoffnungen auf einen anderen Sturm. In Schubert und seiner Musik atmete etwas von dieser deutschen ›Volksseele‹ — soul of the people —, die, mit Leier und Schwert sich sammelte für den Sturmesfrühling 1848.« — »Schubert und die Wiener klassische Schule« von *Guido Adler*. »So steht Schubert am Wendepunkt zwischen zwei Schulen und zwei Stilen. In der Geschichte der Musik nimmt er eine ganz ähnliche Stelle ein wie Kleist in der Geschichte der Literatur. Beide schaffen auf der geraden Straße von der Klassik zur Romantik.« — »Robert Franz über Schubert und die anderen« von *Richard Aldrich*. Aus Briefen von Robert Franz. — »Schuberts Werke in Frankreich« von *J. G. Prod'homme*. — »Die Kammermusik Franz Schuberts« von *Samuel L. Laciar*. — »Schubert und das Ewig-Weibliche« von *Frederick H. Martens*. — »Beethovens und Schuberts persönliche Beziehungen« von *Walther Nohl*. — »Franz Schuberts wiederholte Fassungen über dieselben Gesangstexte« von *Hans Holländer*. — »Schuberts lyrischer Stil« von *Edgar Istel*. — »Die Klaviermusik Schuberts« von *Olga Samaroff*. — »Schubert: Tanzkomponist« von *Otto Kinkeldey*. — »Schuberts erste Opern« von *Hugo Leichtentritt*. — »Das Epos der ›Unvollendeten‹« von *Herbert F. Peyser*.

MUSICA D'OGGI X/11, Mailand. — »Die Charaktere Schuberts in seinen Liedern« von *Andrea della Corte*. — »Die Romantik Schuberts« von *Paul Landormy*.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXV/3, Turin. — »Die Romantik Schuberts« von *H. Holländer*.

DE MUZIEK III/2, Amsterdam. — »Schubert, der Unvollendete« von *Rud. Mengelberg*.

SYMPHONIA XI/11, Nijmegen — »Franz Schubert« *Verf.* nicht genannt. — »Het lot van Schuberts ›Unvollendete‹« von *E. Elsenaar*.

MUSIK-KULTUR I/10, Stockholm. — »Zur Hundertjahrfeier von Schuberts Tod« von *Felix Saul*.

MUZYKA V/11, Warschau. — »Franz Schubert« von *Karol Stromenger*. — »Schubert und Wien« von *Bernard Szarlitt*.

Eberhard Preußner

*

MUSIK UND REVOLUTION 1928, 10. Oktober (Moskau). — »Franz Schubert« (1828—1928) von *M. Pekelis*. — »Schuberts Lied« von *N. Brjussowa*. — »Das musikalische Leben in Wien« (Eindrücke) von *Igor Gljeboff*. — »Romantik und russische Komponisten« (Kulturgeschichtliche Anmerkungen) von *Wass. Jakowlew*.

M. Küttner

KRITIK

BÜCHER

GEORG SCHÜNEMANN: *Geschichte der deutschen Schulmusik.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1928.

So neu wie der Ausdruck »Schulmusik« ist das Interesse, das man heute in immer zunehmendem Maße allen Fragen des musikalischen Schulunterrichts aus weiten Kreisen entgegenbringt. Von wenigen Spezialstudien abgesehen, die zudem so abgefaßt waren, daß nur ein Musikgelehrter freiwillig zu ihnen greifen mochte, hat auch die Geschichte der Musikerziehung bisher keine eingehende Würdigung gefunden. Es erscheint als ein besonders glücklicher Umstand, daß diese nunmehr aus der Feder eines Gelehrten vorliegt, der zugleich (als stellv. Direktor der staatl. Musikhochschule in Berlin) mit dem Leben und der Praxis engste Fühlung hat, so daß nicht aus theoretischem Forscherwillen allein, sondern zugleich im Hinblick auf Gegenwartsaufgaben ein Buch entstand, das die musikpädagogische Organisation und Zielsetzung früherer Epochen in ihrer realen Bedingtheit und lebendigen Auswirkung nachzeichnet. Die Darstellung Schünemanns konnte zu solch erstaunlicher Verlebendigung des Stoffes nur durch die Erschließung bisher ungenutzter Quellen gelangen: aus der Geschichte der Pädagogik, für die seit Kehrbach und Paulsen bedeutsamste Ergebnisse gewonnen waren, mußte alles auf die Musik Bezügliche nutzbar gemacht, aus dem musikalischen Schrifttum früherer Jahrhunderte hinwiederum alles pädagogisch Wesentliche herangezogen werden. Darüber hinaus aber hat Schünemann, eigentlich als erster seit August Wilhelm Ambros, es gewagt, Musikgeschichte aus dem Gesichtspunkt des Kulturhistorikers zu schreiben, um alles Einzelgeschehen als Teil großer geistiger Bewegungen begreiflich zu machen. Daher gliedert Schünemann den weitschichtigen Stoff nach den Epochen der Geistesgeschichte, und auch innerhalb der großen Abschnitte, die etwa Humanismus und Reformation, Aufklärung und Philanthropinismus oder die Bewegung des Neuhumanismus zusammenfassen, nimmt der Verfasser immer Weltanschauungs- und Bildungsideale zum Ausgangspunkt seiner Darstellung, um aus ihren Veränderungen die einzelnen Phasen innerhalb der Geschichte der Schulmusik verständlich zu machen. An keinem Punkt allerdings werden die Zusammenhänge zwischen dem künstlerischen Geschehen und der allgemeinen geistigen Haltung eines Zeitalters deutlicher, als in der Geschichte der musikalischen Erziehung, in der sich die jeweilige Einstellung zu künstlerischen Dingen untrüglich erkennen läßt.

Freilich liegen diese Zusammenhänge nicht an der Oberfläche; denn eine noch so kunstfreudige Generation kann in Dingen der Musikerziehung versagen, weil sie die Bedeutung der Schule völlig verkennt. So war etwa um die Zeit Mozarts und Haydns das Interesse für den Musikunterricht gänzlich geschwunden, da die traditionelle Aufgabe der Schulen, die Kirchenmusik in Stadt und Land zu bestellen, mit deren Verfall nahezu aufgehört hatte. Die Blüte der instrumentalen Musik ließ zwar damals als Ersatz auch in der Schule Collegia musica aller Arten erstehen; eine planmäßige Pflege des Schulgesangs wurde aber erst durch die Welle volkstümlichen Liedgesangs hervorgerufen, die von den Anhängern Pestalozzis in die Schule gelenkt wurde. Gerade die Beteiligung der Schule an der musikalischen Praxis schwankt im Lauf der Jahrhunderte so sehr, daß zuzeiten beides kaum zu trennen ist, in anderen Perioden dagegen größte Entfremdung zwischen Schule und Musikleben eintritt. Manche pädagogischen Einrichtungen lassen sich nur aus der Rolle verstehen, die der Musik in ihrem System zukommt. Dies trifft nicht nur auf die ausgesprochenen »Sängerschulen« des Mittelalters zu, denen Schünemann ein höchst fesselndes und sachkundiges Kapitel widmet, sondern ebensosehr auf die Lateinschule Luthers, zu deren Ausbreitung die Erhaltung der alten liturgischen Gesänge Anlaß gibt, oder auf die Gelehrten- und die Kavalierschule mit ihren von musikalischen Verpflichtungen unabhängigen Lehrplänen.

Doch es wäre verfehlt, auf dem kurzen Raum dieser Besprechung Einzelheiten des reichen Inhalts geben zu wollen. Genug, daß an Originalquellen, an Lehrbüchern, zeitgenössischen Berichten, Schulordnungen alles Erdenkliche herangezogen wurde und unter den geschilderten Gesichtspunkten ein bei aller Gründlichkeit abwechslungsreiches und fesselndes Buch entstanden ist. Wer soll es lesen: Musikerzieher, Studierende, Tonkünstler, Laien? Ich glaube, jeder wird etwas darin finden: der Musikpädagoge wird erkennen, wie eng die Tätigkeit seiner Vorfahren im Schulamt mit dem praktischen Musikleben ver-

knüpft war, der Studierende einen Anstoß erhalten, auch kulturkundlichen Dingen nachzuspüren; der unterrichtende Musiker wird erstaunen über die Fülle von Ideen, die an Fragen der Musikerziehung bis zum heutigen Tage sich versuchten, und der Musikfreund überhaupt einen Einblick gewinnen in Voraussetzungen und Wirkungsgebiete der Musikpflege, von denen er aus den allgemeinen Musikgeschichten nur andeutungsweise etwas erfahren kann. Schünemanns grundlegendes Werk wird wohl von niemand ohne größte Anregung und Wissensbereicherung gelesen werden. *Peter Epstein*

DAS ROSTOCKER LIEDERBUCH: Neu herausgegeben von *Friedrich Ranke* und *J. Müller-Blattau*. (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft IV 5.) Verlag: Max Niemeyer, Halle 1927.

Bruno Claußen und A. Thierfelder hatten gelegentlich einer Rostocker Universitätsfeier die Fragmente einer um 1475—1490 geschriebenen, 1568 von einem Buchbinder zerschnittenen Handschrift ziemlich unzureichend veröffentlicht, die nun der Germanist und der Musikhistoriker der ostpreußischen Albertusuniversität vorzüglich wiederhergestellt haben. Es handelt sich um nicht geringe Reste einer Studentensammlung, deren besonderer musikgeschichtlicher Reiz darin besteht, daß sich hier, im abseitigen Mecklenburg, sogar noch bis an die Schwelle der neueren Zeit kleine Denkmäler des »alten« Motets erhalten haben. Die Hauptmasse nehmen Volkslieder, Hofweisen, Hymnen, Kinderlieder, historische Gesänge ein, an denen trotz meist kirchentonartlicher Faktur allgemein die nichthexachordische, sondern stark den Leitton h-c betonende Melodik auffällt. Ein besonderer kleiner Edelstein ist die doppelte Fassung eines lateinischen Liedchens mit Melodie »In nemore viridi«, das eigenartig zwischen den alten *Carmina burana* und dem deutschen Liebesliedstil des 15. Jahrhunderts schwankt. (Der Anfang übrigens ist wohl anders rhythmisiert gesungen worden als Müller-Blattau korrekt annimmt, nämlich

In ne-mo-re vi-ri-di).

Instrumentale Spuren zeigen sich wie in anderen einstimmigen Aufzeichnungen jener Epoche — die innere Gleichzeitigkeit weist auf die Liederbücher des Kröser von Bergen, die Mondseer Handschrift und verwandte Münchener Quellen des Münchs von Salzburg, zeigt also eine erhebliche Verspätung gegenüber der süddeutschen Entwicklung.

Die Bearbeitungsprinzipien der Herausgeber verdienen jedes Lob.

Hans Joachim Moser

JOSEF ACHTÉLIK: *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien*. Eine ästhetische Musiktheorie in zwei Teilen. II. Teil. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Was an diesem Buche neben der guten Erschöpfung des Hauptthemas besonders fesselt, das sind die historischen Relationen, aus denen heraus sich die Lehre des Verfassers entwickelt, so daß man sofort erkennt, daß es sich nicht um eigenwillige Gedankengänge handelt, sondern um Axiome, die aus vergleichenden Studien und reicher Erfahrung stammen. Durch die geschichtlich fixierte Entwicklung des musikalischen Empfindens wird das Werk zu einer lesenswerten Musikästhetik. Wesentlich für den Verfasser sind die *Naturklänge*, die für ihn die Wurzel aller Harmonien sind. »Die Natur kann niemals einen anderen primären Dreiklang erzeugen, als den Dur-Dreiklang. Die Natur kann Klänge, d. h. organisch zusammengehörige und zu gleicher Zeit erklingende Töne, nur auf eine Art hervorbringen, und zwar, indem sie einen schwingenden Körper Haupt- und Nebenschwingungen zu gleicher Zeit ausführen läßt, so daß durch die Hauptschwingungen der Fundamentalton, durch die Nebenschwingungen Obertöne hervorgebracht werden. Nur auf diese Weise erzeugte Klänge, deren sämtliche Bestandteile von einem und denselben schwingenden Körper hervorgebracht werden, bilden ein zusammengehöriges Ganzes, dessen einzelne Töne als organische Teile des ganzen Klanges gemeinsamen Gesetzen unterworfen sind. Solche Klänge nennen wir Naturklänge.« Auf diesem Fundament bauen sich des Verfassers Studien auf. Aus ihnen heraus lehnt er Riemanns und seiner Nachfolger harmonischen Dualismus als einen theoretischen Irrtum ab. Seine historische Schulung läßt ihn stets objektiv und gerecht bleiben. Deshalb sieht er in der Atonalität und der »unmusikalischen Geräuschmusik« einen notwendigen Übergang. Und in der Tat haben Antheils »Musik des Maschinensaales« und Luigi Russolos »L'arte dei rumori« ihren Vorläufer in Giuseppe Sartis Kanonen- und Feuerwerksmusik, aus der sich dann ein gemäßigterer Stil entwickelte, wie sich aus der Atonalität wieder die Melodie heraus-

läutern wird. Denn da eine Weitersteigerung der Reizkraft über den gleichzeitigen Zusammenklang aller zwölf Töne unseres temperierten Systemes hinaus im Zwölftonsystem unmöglich ist und die freie Rhythmik nicht noch »freier« gestaltet werden kann, ist Aussicht dafür vorhanden, daß die musikalischen Arbeiten allmählich wieder von der Wertung als persönlicher Angelegenheit einzelner Grübler zum ästhetischen Erlebnis der Allgemeinheit werden können. Man muß dieses Buch des öfteren lesen, um seine ganze Reichhaltigkeit zu erfassen. Dem Musikjünger sei es zur Durcharbeit ganz besonders empfohlen.

R. C. Muschler

SIMROCK-JAHRBUCH I. Herausgegeben von *Erich H. Müller*. Verlag: N. Simrock, Berlin 1928.

Dem Beispiel der Leipziger Verlagshäuser Peters und Breitkopf & Härtel folgend, beginnt nun auch der bekannte Berliner Verlag ein Jahrbuch herauszugeben, und legt uns den ersten, gehaltvollen Jahrgang in vornehmer Ausstattung vor. Der Herausgeber *Erich H. Müller* gibt einen Abriß der Geschichte des Hauses Simrock. *Alfred Orel* behandelt Brahms' Freundschaft mit dem Maler und Biographen Feuerbachs, Julius Allgeyer. Hierbei erfährt man manche bezeichnende Nachricht über Brahms' Opernpläne. *Paul Mies* stützt seine stilistischen Untersuchungen auf einige äußerst seltene Skizzenblätter von Brahms. Der Meister war bekanntlich dagegen, solche Ansätze zu bewahren und wichtig zu nehmen. Liebhaber seines Werkes und seiner Person werden aber anders denken. Ein kurzer Briefwechsel *Max Regers* mit dem Verlage aus dem Jahre 1914 dreht sich um Bearbeitungen Brahmsscher Lied- und Orchestermusik durch den immer Geschäftigen. — Auf die Bedeutung der Kammermusik Anton Dvořáks weist *Otakar Šourek* hin. Über Bruchs Beziehungen zu dem Verlage N. Simrock erfahren wir durch *Wilhelm Altmanns* Mitteilungen bisher nicht Bekanntes. Von den noch lebenden und ringenden Autoren werden zwei an dieser Stelle berücksichtigt. *Max Steinitzer* spricht über Walter Niemann und die Exotik, und mit den Werken des jungen Paul Kletzki beschäftigt sich *Hans Fischer*. Für die Wiederbelebung der alten Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts tritt *Hans Dagobert Bruger* ein. Allerlei Mitteilungen über die Verlagstätigkeit der letzten Jahre beschließen das Jahrbuch, wie sie es einleiten. Die Bedeutung und Berechtigung solcher Jahrbücher großer, an der Musikkultur vieler Geschlechter beteiligter Verlagshäuser steht außer Zweifel. Sie kann nur zweifelhaft gemacht werden, wenn der Inhalt zu sehr den Charakter einer Werbeschrift für den Verlag und seine Autoren annimmt. Dem kann dadurch begegnet werden, daß in einem solchen Jahrbuch nur Aufsätze rein wissenschaftlicher Haltung über allgemeingültige Themen Aufnahme finden. Diese Tendenz vertritt am reinsten Peters Jahrbuch, und sie verleiht ihm seine überragende Stellung. Das Jahrbuch »Der Bär«, das Breitkopf & Härtel herausgeben, vermag sich zunächst aus dem ungewöhnlich reichen und bedeutenden Hausarchiv zu speisen, ohne den Anspruch auf historisches Gewicht aufzugeben. Auch mit dem Verlag Simrock sind genügend überzeitliche Künstlergestalten verbunden, so daß man seinen Mitteilungen über die Zusammenarbeit mit ihnen wohl noch auf lange mit Teilnahme wird folgen können.

J. H. Wetzel

SCHUBERTIANA *)

A. NIGGLI: *Franz Schubert* (Musiker-Biographien 10. Band). Neue, revidierte und ergänzte Ausgabe. Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig.

RICHARD WICKENHAUSER: *Die Symphonien Franz Schuberts*. Analytische Einführung in die symphonische Welt des großen Liederfürsten. Verlag: Philipp Reclam, jun., Leipzig.

FRANZ SCHUBERT: 31. I. 1797—19. XI. 1828. Verlag: Deutsche Dichter Gedächtnis-Stiftung, Hamburg.

HERBERT BIEHLE: *Schuberts Lieder in Kritik und Literatur*. Verlag: Wölbing-Verlag, Berlin 1928.

—: *Schuberts Lieder als Gesangsproblem*. Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1929.

KONRAD HUSCHKE: *Das Siebengestirn der großen Schubertschen Kammermusikwerke*. Verlag: Adolf Tienken, Pritzwalk.

RICHARD BENZ: *Franz Schubert, der Vollender der deutschen Musik*. Verlag: Eugen Diederichs, Jena 1928.

FRANZ SCHUBERT. *Tagebuch*. Faksimile der Originalhandschrift im Archiv der Gesellschaft

*) Vgl. »Die Musik«, XXI/1, S. 49.

der Musikfreunde in Wien. Mit einem Vorwort von *Otto Erich Deutsch*. Verlag: V. A. Heck, Wien 1928.

Die Hochflut von Neuerscheinungen an Schubert-Literatur scheint bis zu Ende des Jubiläumsjahres unvermindert anhalten zu wollen. Noch immer gibt es über neue Publikationen zu berichten, die allerdings großenteils weniger einem inneren Bedürfnis, wie etwa der Mitteilung neuer Forschungsergebnisse entspringen, als der Nachfrage beim Publikum und der Repräsentation der Verleger.

Philipp Reclams Verlag, Leipzig, bringt eine Neuauflage seiner kleinen Schubert-Biographie von *A. Niggli* heraus. Diese ist gegen die frühere durch Hinzufügung eines Kapitels »Schubert und die Nachwelt« und eines Namensregisters bereichert, was ihren Wert gewiß erhöht. Allerdings hätte man mit der Neuherausgabe auch eine Neubearbeitung verbinden können, da die heutige Einstellung zu Schuberts Leben und Werk von der aus der Zeit, als die erste Auflage erschien, bereits wesentlich abgerückt ist. — Im gleichen Verlage bringt *Richard Wickenhauser* eine analytische Einführung in die Sinfonien Schuberts. Es wird hier die gleiche, in breitesten Kreisen beliebte Form gehandhabt, wie man sie in den »Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst« bei Reclam gewohnt ist. Die geringere Bedeutung der 1., 2., 3. und 6. Sinfonie bildete aber keinen ausreichenden Grund, diese Werke gesondert zu behandeln und aus der allgemeinen Sinfonieentwicklung bei Schubert herauszureißen. Auch gehörte die Unvollendete vor die große Sinfonie in C-dur gestellt. — Die deutsche Dichter-Gedächtnisstiftung in Hamburg benützt das Schubert-Jahr zum Anlaß, ihrer Reihe von Denkmälerbändchen einen neuen hinzuzufügen, der das Leben des Meisters durch historische Dokumente wie Briefe, Notizen Schuberts und seiner Umwelt illustrieren soll. Das geschmackvoll ausgestattete Büchlein eignet sich besonders für Geschenkzwecke. — Zwei kleine Broschüren von *Herbert Biehle* befassen sich mit den Liedern Schuberts. Die eine, im Wölbing-Verlag, Berlin, erschienen, bringt eine Auswahl von Kritiken und Literatururteilen über das Liedschaffen Schuberts von der frühesten Zeit (1821) bis in die Gegenwart, die andere, aus der Sammlung »Musikalisches Magazin« (Verlag Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1929) betrachtet Schuberts Lied vom gesangstechnischen Standpunkt aus. Hier werden bei einer Anzahl von Schubert-Interpreten, darunter Michael Vogl, Karl v. Schönstein, Julius Stockhausen, Johannes Messchart, Ludwig Wüllner, besondere Vortragsnuancen erörtert und so die Wandlungen aufgezeigt, die die Lieder infolge der verschiedenen gesanglichen Voraussetzungen der einzelnen Sänger durchmachen. — Den landläufigen »Musikführern« mit biographischen Notizen und bilderreichen, von wertlosem Beiwerk überladenen Analysen ist *Konrad Huschkes* Bändchen »Das Siebengestirn der großen Schubertschen Kammermusikwerke« beizuzählen, das im Verlag von Adolf Tienken, Pritzwalk gedruckt ist. — Produktiver als all die genannten Schriftchen ist *Richard Benz*' Broschüre »Franz Schubert, der Vollender der deutschen Musik«, Verlag von Eugen Diederichs, Jena 1928. Die Ausführungen sind einem älteren Werke des Verfassers, »Die Stunde der Musik« entnommen, verdienen indes trotzdem in diesem Zusammenhange Erwähnung. Richard Benz schätzt Schubert wesentlich höher ein, als dies bisher geschah. Er wagt beispielsweise Parallelen zwischen Bach und Schubert zu ziehen, indem er beide als Zusammenfasser großer Kulturentwicklungen kennzeichnet. Bach »summiert Jahrhunderte des Christentums«, »Schubert Jahrhunderte des Deutschtums«. Dem Verfasser ist Schubert auch »die metaphysische Ergänzung Beethovens«, »die ewige Bereitschaft des Empfangenden, das ewige Genie des Volkes« gegenüber »dem ewig einsamen Schöpfer-Genius«. So interessant und bestechend solche Theoreme auch sein mögen, so haben sie immer die Verkleinerung aller Größen zweiten Ranges zugunsten bedeutsamer Einzelerscheinungen zur Folge. Jedenfalls verdient aber die Schrift weitgehende Beachtung. — Eine reizende Jubiläumsausgabe bedeutet das Faksimile der Originalhandschrift von Franz Schuberts Tagebuch »vom Jahre 1816 (V. A. Heck, Wien 1928). *Otto Erich Deutsch* hat in einem Vorworte mit der ihm eigenen philologischen Gewissenhaftigkeit bis ins kleinste alle Einzelheiten mitgeteilt, die um dieses wertvolle Dokument zu erreichen waren. In der Ausstattung dieser Publikation hätte der Verlag angesichts des Anlasses weniger sparsam vorgehen können.

Roland Tenschert

MUSIKALIEN

TOMMASO ALBINONI: *op. 6. Zwei Kammersonaten für Violine mit beziffertem Baß op. 6.* Herausgegeben von *Walter Upmeyer*. Verlag: Adolph Nagel, Hannover 1928.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Quartett in e-moll für Flöte, Violine, Violoncello und Basso continuo.* Herausgegeben von *Ellinor Dohrn.* (Nagels Musik-Archiv Nr. 10). Verlag: Adolph Nagel, Hannover 1928.

Es bedeutet gewiß eine dankenswerte Aufgabe, alte, vergessene, wertvolle Musik durch Neuherausgabe einem weiten Kreise zugänglich zu machen. In diesem Falle aber gewinnt noch besondere Bedeutung der Umstand, daß die Kammermusik berücksichtigt wird, die auf ganz wenige Instrumente eingestellt ist. So wendet sich die Publikation sowohl an den interessierten Dilettanten als auch an den Schüler, der sich in gleicher Weise technisch wie historisch zu bilden vermag. Die vorliegenden beiden Hefte machen den Eindruck gewissenhafter Revision, sie sondern kenntlich, was im Original steht und was Ergänzung durch den Bearbeiter. Dem Cembalisten bleibt es damit unbenommen, den bezifferten Baß nach eigenem Gutdünken selbst auszusetzen, da die Bezifferung beibehalten ist. Im Falle Telemanns wäre es vielleicht doch vorteilhafter gewesen, Triller, Pralltriller und Doppelschlag unterschiedlich zu notieren, zumal im Vorwort auf die übereinstimmende Notierungsweise des Originals verwiesen ist. Hier wird der Dilettant schwer entscheiden können, welche Verzierungsart er im einzelnen Fall wählen soll. Es wäre wünschenswert, daß die Sammlung den Anklang fände, der eine gedeihliche Weiterführung des zu begrüßenden Unternehmens gewährleistet. *Roland Tenschert*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Zwölf Fantasien für die Geige allein.* Herausgegeben von *Albert Küster.* Verlag: Georg Kallmeyer. Wolfenbüttel-Berlin.

Die Werke G. Ph. Telemanns, wohl des fruchtbarsten Komponisten des ganzen 18. Jahrhunderts, bilden eine wahre Fundgrube für die Bedürfnisse nach einer den neuen Aufgaben der Haus-, Schul- und Laienmusik entsprechenden Gebrauchsliteratur. Tatsächlich gibt es kaum eine Form des Musizierens, die nicht in Telemanns Schaffen Eingang gefunden hätte. Seine eminente Fähigkeit, gerade die *kleinsten Spielformen* — ich denke z. B. an die vortreffliche des Neudrucks noch harrende Cembalo-Sammlung »Sept fois sept et un Menuett 1728« — mit der ganzen Stärke des Gesamtniveaus der Zeit zu erfüllen, kennzeichnet diese Musik als Schulwerk im Sinne der neuen Musik*arbeit.* Die vorliegenden Zwölf Fantasien aus dem Jahre 1755, stilistisch die Kammerformen der französischen Suite und der Sonata da camera vereinigend, sind von jenem unmittelbaren Musiziersinn der Telemannschen Instrumentalsätze getragen, die sich jedem Geiger mitteilt, der diese Stücke zur Hand nimmt, um durch ihre Musizierfreudigkeit zur Übung gezwungen zu werden. Die sorgfältigen Spielanweisungen, die Dr. *Rudolf Budde* in einem Nachwort gegeben hat, werden dabei gute Dienste tun.

Hans Boettcher

MICHAEL HAYDN: *Divertimento D-dur für 2 Violinen, Viola und Baß* (Violoncell), herausgegeben von *Walter Upmeyer.* Verlag: Adolf Nagel, Hannover.

Dies Streichquartett wäre liebenswert, auch wenn die Datierung »Salzburg 1782« nicht an sich schon den Musikfreund bestechen könnte. Kleine Züge beweisen, daß der Meister dieses fünfsätzigen Stückes fortschrittlich mit seiner Zeit ging. So ist im ersten Allegro ein feiner Durchführungsteil aus den Schlußnoten des Sonatenvordersatzes gestaltet. Ein Menuett mit Trio, das Andante in Rondoform und köstliche Schlußvariationen machen samt dem nachkomponierten Einleitungsmarsch den Inhalt des hübschen Kammerwerkes aus.

Peter Epstein

ALTE KONTRATÄNZE, übertragen von *Georg Götsch* und *Rolf Gardiner.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Aus Playfords »The English Dancing Master« (London 1650—1728) haben die Herausgeber diese Sammlung altenglischer Tänze ausgewählt und sie einer »lebendigen Gesellschaft« gewidmet. Ihre Augfabe erblickten sie nicht von historisch-wissenschaftlichem oder pädagogischem Standpunkt, sondern von dem einer gegenwartsfrohen Gemeinschaft, die sich fröhlich und unbeschwert zum Tanz bekennt. Hierdurch wird die gesamte Haltung ihrer Arbeit bestimmt: angefangen von der an das Original anknüpfenden einstimmigen Notation (in »Großtakten«), der »kommandomäßigen« Darstellung der Tanzfiguren, die bewußt auf »wissenschaftliche Genauigkeit« verzichtet, bis zu dem bequemen Taschenbuchformat. Der neuen Tanzbewegung ist damit unzweifelhaft ein großer Dienst geleistet worden, aber auch die »Wissenschaft« wird ihr Gutes daran haben, steckt doch in den mitgeteilten Melodien eine solche Fülle lebendigen Musiziergutes, ein solcher Reichtum von Bildungen

(vielfach uralter pentatonischer Art), daß sich eine eingehende Beschäftigung damit lohnen wird. *Hans Fischer*

VOLKSTÄNZE, herausgegeben von *Fritz Jöde* unter Mitwirkung von *Bernhard Schmidt* und *Paul Kickstadt*. Gesamtausgabe der Partitur 1. Teil. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Von Fritz Jödes neuer Sammlung ist zu sagen, daß sie wieder ein Volltreffer ist. Sie bringt liebe, alte Bekannte in neuem schmuckem Gewande, in einer Form, die einmal wirklich einer »Tanzkapelle« entspricht: Flöte, Geige, Oboe, Bratsche, Cello in den verschiedensten Kombinationen, dazu stets der feine Klang des Triangels. Paul Kickstadt hat wunderschöne Sätze geschaffen, und Bernhard Schmidt hat dazu eine Tanzanweisung gegeben, die man einmal auch wirklich versteht. Dieses Büchlein wird überall Freude und Frohsinn wecken, wenn man nach ihm handelt, auch wenn man als eingerosteter Nichttänzer sich nur innerlich im Rhythmus dieser Weisen wiegt.

Hans Fischer

WALTER REIN: *Musik zu einem Christgeburtsspiel.* Volksvereinsverlag M.-Gladbach.

Wo sich Christgeburt- oder Passionspiele als Erinnerungen an altchristliche Mysterien erhalten und stammeigentümliches Gepräge bewahrt haben, wird man gut tun, die Überlieferung zu wahren. Für Orte, wo Zeugnisse früherer Spielfreudigkeit verschwunden sind, an denen aber das Verlangen wieder wach wird, kirchliche Feste in Spiel und Gesang auf volkstümliche Art zu feiern, braucht man neue Formen. Es würde etwas Unechtes entstehen, wollte man Bodenständiges, vom Volkscharakter, von der Landschaft und von der Mundart Abhängiges einfach verpflanzen. Was verschiedene andere getan haben, aus vorhandenen Stoffen ein neues, nicht ortsbedingtes Spiel zusammenzustellen, hat auch *Richard Elsner* mit Geschick zuwege gebracht. Walter Rein schrieb dazu eine farbenfrohe Musik. Er benutzte die alten, unentbehrlichen Weisen und gab ihnen durch Gegen- oder Begleitstimmen ansprechende Gewandung. Schulen, Gemeinden, Vereine finden in dieser neuen Form ein anregendes und dankbares Mittel, die Weihnachtsfeier zu schmücken.

Rudolf Bilke

ALTE WELTLICHE LIEDER *für gemischte Stimmen.* Herausgegeben von *Fritz Jöde.* 3. Teil des Chorbuchs für gemischte Stimmen. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Jödes Pionierarbeit auf dem Gebiet der Musikerziehung und der Singbewegung geht in einer ununterbrochenen, lückenlosen Folge vom Kinder- und Ansingeliedchen über Kanon und Volkslied zur alten Polyphonie und zur Wiedererweckung der Chorliteratur der Renaissance. Es bedeutet deshalb nur ein logisches Glied in der Kette dieser Bestrebungen, wenn jetzt ein Chorbuch geschaffen wird, das die Möglichkeit gibt, das auf früheren Stadien Ersungene »in der letzten Form einer allen möglichen gebundenen Chorübung weiter auszubauen und zu vertiefen«. Voraussetzung für das Erarbeiten dieser Volksliedbearbeitungen des 16. Jahrhunderts ist innige Vertrautheit mit Stil und Wesen dieser Kunst, die nicht künstlich angeeignet werden kann, sondern langsam organisch wachsen muß. Von unseren Schulchören werden heute nur wenige imstande sein, diese Sätze zu singen, dagegen werden Singkreise den Zugang zu dieser Kunst finden und finden müssen. Die Auswahl ist außerordentlich reichhaltig und stellt vor eine beglückende Fülle von Aufgaben. Wir treffen Jobst v. Brant, Arnold v. Bruck, Heinrich Isaac, Caspar Othmayr, Georg Rhaw, Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer, Johann Walther u. a., also die Meister des Liedes im 16. Jahrhundert mit vielen bekannten und unbekannten Stücken. Vor vielen Jahren wurden einzelne Sätze schon ediert ... für wissenschaftliche Zwecke. Jetzt sollen sie lebendig, klingende Musik werden. Glück auf! *Hans Fischer*

GORDON JACOB: *Concerto for piano and orchestra.* (*Arrangement for two pianos.*) Verlag: Oxford University Press, London.

Man hat von Bachs Fugen behauptet, daß sie mit Gemüts- und Gefühlswerten nichts zu tun hätten, sondern lediglich das gegebene Baumaterial in geistvoller Weise verarbeiteten. Gordon Jacob ist sicherlich kein Nachfolger Bachs, aber man muß ihm zugestehen, daß er (wie so mancher andere) das vorhandene Tonmaterial in relativ neuer und interessanter Weise verwertet hat, ohne sich irgendwie um Gefühls- oder Gemütswerte zu kümmern. Sein Klavierkonzert hat Schwung, hat den vielgestaltigen Rhythmus unserer Zeit, ist frisch, überlebendig und kraftstrotzend, aber leider seelenlos. Die klangliche Qualität spielt kaum eine Rolle, weil hier, wie in einem Maschinensaal, der Rhythmus Melodie und Harmonie erschlägt, von ein paar »schwummerigen«,

ziemlich indifferenten Stellen abgesehen. Wenn ein virtuoser Klavierist dieses Konzert spielt, so kann man sich's schon mal anhören. Wohl niemand aber wird das Verlangen verspüren, es ein zweites Mal zu »genießen«. Das Werk ist eine hervorragende musiksportliche, sehr viel weniger jedoch eine künstlerische Leistung. Es fehlt nicht an hübschen Effekten, so wirkt z. B. einmal das Auffangen eines Klanges durch niedergedrückte, aber nicht angeschlagene Tasten frappant. Doch würde selbst die Verwendung sämtlicher möglichen Effekte (wie oft muß man's sagen?) noch nicht eine künstlerische Wirkung verbürgen. Und ein vorwiegend sportliches Klavierkonzert ist natürlich so ephemer wie jede sportliche Leistung. Heute fasziniert es (vielleicht); morgen ist es überholt, übermorgen vergessen.

Richard H. Stein

MAX REGER: *op. 74 Quartett*, revidiert von *Ossip Schnirlin*. — *op. 118 Sextett*, revidiert von *Adolf Busch*. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Der Verlagshandlung kann man für diese neuen Ausgaben, die der Spielpraxis aufs beste entgegenkommen, gar nicht dankbar genug sein. Man lege nur einmal die alte Ausgabe von op. 74 neben die neue, um zu erkennen, wie ausgezeichnet in dieser alle Hindernisse für die Spieler hinweggeräumt sind. Auch Busch hat ganze Arbeit geleistet, vor allem die Überbezeichnung des Komponisten, die von den Ausführenden längst als direkt störend empfunden worden ist, beseitigt. Auch er hat wie Schnirlin die einzelnen Stimmen reichlich mit Stichnoten versehen und überflüssige Versetzungszeichen entfernt. Also weg mit den früheren Ausgaben! *Wilhelm Altmann*

ADOLF BUSCH: *op. 25 Sonate c-moll für Pianoforte zu zwei Händen*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es kann nicht viel Gutes über diese Sonate gesagt werden. Konstruiert, statt erlebt, unwahr im höchsten Grade, ist sie auch noch unlogisch und uninteressant. Die Anlage ist dreisätzig: Sonatensatz, Thema mit Variationen und Tripelfuge, deren Hauptthema zum Schluß als Kontrapunkt des Variationenthemas mit diesem zusammen erscheint. Die Themen sind plastisch, ihre Entwicklung jedoch bleibt verworren, die Form unklar, der Satz überladen, fast unausführbar. Die künstlerische Absicht ist noch zu erkennen: etwas Großes, eine moderne Sonate Pathétique zu schreiben, ein Werk von zyklischer Einheit und gewaltiger Steigerung, das kontrapunktische Satzkunst mit der Kühnheit der modernen Harmonik verbinden sollte. Sie ist zu sehr Absicht, als daß ihre Ausführung hätte gelingen können.

Paul Weiss

SERGE BORTKIEWICZ: *Ein Roman für Klavier* (in acht Kapiteln), *op. 35*. 2 Hefte. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Bortkiewicz gehört wie Tschaikowskij, Glasunoff, Medtner, Ljadoff, Rachmaninoff u. a. zu den russischen Romantikern. Er hält es nicht für eine Schande, Musik zu schreiben, die gut klingt, unübersichtliche Formen meidet und mehr durch ihren Gefühlsinhalt als durch neue konstruktive Ideen wirken will. Seine Erfindung ist so spontan, seine Melodik so einfallsreich und seine Harmonik so subtil, daß er »von sich« sprechen darf und nicht »sachlich« zu werden braucht. Immerhin bedeutet ein »Roman« in Tonstücken (oder Bildern) kaum mehr als eine Sonate in Versen. Denn der Komponist kann (ebenso wie der Maler) nur Illustrationen zu einem Roman schaffen, Einzelgeschehnisse herausgreifen, Situationen schildern und dergleichen. Bortkiewicz gibt den acht Tonstücken einen inneren Zusammenhang durch die musikalisch allein wirksame Art, nämlich durch vielseitige Abwandlung eines Grundmotivs, das sich schon bei der ersten »Begegnung« zeigt und am Schlusse (»Höchstes Glück«) ekstatisch emporsteigt. Das schönste der acht Tonstücke ist ein nach »Enttäuschung« und »Vorwürfen« geschriebener »Brief«, ganz wundersam in seiner Zartheit, seiner Sehnsucht, seinem reuigen Bitten und seiner gläubigen Zuversicht, alles ein wenig umwölkt von jener russischen Melancholie, deren tiefe Menschlichkeit uns immer wieder ergreift. Einige andere Tonstücke sind vielleicht minder wertvoll, gleichwohl ist das Werk auch als Ganzes höchst liebenswert.

Richard H. Stein

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Man hatte in der *Städtischen Oper* der Muse Kurt Weills, einer sehr unfestlichen Muse geopfert. Man, nicht *Bruno Walter*. Er hatte sich indes in zahlreichen Proben, und nicht ohne Aufwand großer Mittel, um *Julius Bittners* »Mondnacht« bemüht. Wie schon der Name sagt: keine Morgendämmerung der Kunst. Auch der Name des Komponisten sagt es. Er hat in manchen Opern, wie in dem früher einmal im Deutschen Opernhause aufgeführten »Das höllisch Gold« Lustigkeit und Witz bewiesen. Doch wehe, wenn er lyrisch wird! Dann stecken wir tief in vergilbter Romantik, die sich gern mit dem wienerischen Einschlag entschuldigt. Der ist unzweifelhaft vorhanden und hat zur Folge, daß dem Komponisten der Atem in der Verabfolgung von Süßigkeiten nie ausgeht. Hat schon das Textbuch dieser merkwürdigerweise in *Berlin* uraufgeführten Oper seine dialektischen Eigentümlichkeiten, so befleißigt sich die Musik im zweiten Akt eines vergnüglichen Operettentones, zu dem der tragische Beiklang, am Ende Hauptklang, gar nicht passen will. Versteht sich, daß in dieser Partitur sich berühmte Muster ein Stelldichein geben und harmonisch, allzu harmonisch vereinigen. Es ist beinahe schon schwer, sich nach ein paar Wochen an die Vorgänge zu erinnern. Doch ja: ein Oberleutnant, der einem Spion wichtige Dokumente verkauft; der aber natürlich im Grunde nur leichtsinnig und in ein Weaner Madl verliebt ist, muß mit dem Tod durch eigene Hand büßen. Das ist *Hans Fidesser*, mit seinem strahlenden, tragisch gefärbten Tenor; sie aber, Porzellanmalerin, dargestellt durch *Lotte Schöne*, die alle Süßigkeiten Bittnerscher Melodik mit Geschmack wiedergibt, Bühnenbilder von *Vargo*, im Mondschein und ohne ihn, zeigen uns echtestes Wien; *Karl Heinz Martin*, meistbeschäftigter Regisseur Berlins, leitet wirksam das Spiel. Vergessen wir ...

Das Neue, das im Spielplan der Städtischen Oper nicht gedeihen kann, sollte oder soll noch in ein »Opernstudio« verwiesen werden, damit es sich abseits einer daran Ärgernis nehmenden bürgerlichen Öffentlichkeit abspielt. Indes aber bringt *Klemperer*, auf schwierigem Posten stehend, *Ernst Křeneks* drei Einakter heraus, die bereits in Wiesbaden Festspielbesuchern gezeigt worden sind. »Diktator«, »Das geheime Königreich«, »Schwergewicht« geben dem Theater, was ihm gehört. Sie geben nicht ebensoviel der Musik, aber haben erstens den Vorzug, die Bühne nicht in den Konzertsaal umzuwandeln, dann auch, der Menschenstimme die Möglichkeit des Gesanges nicht vorzuenthalten. Das alles ist schon ein so großer Fortschritt, daß man Křenek seinen starken Publikumserfolg wohl gönnen darf.

Ein beweiskräftiger Abend für Klemperer, wenn auch noch nicht für die Kroll-Oper, war diese Erstaufführung. An der Art, wie sich das verhältnismäßig wertvollste Mittelstück mit seinem in der Einfachheit kaum getrübten Melos, seinem Tanz, seiner mit etwas Tiefsinn durchsetzten Romantik darstellte, konnte man die Wandlung des Dirigenten erkennen. Hier, wo die Stimme eines *Karl Hammes*, der den Narren spielte, einer nicht ganz zulänglichen Koloratursängerin *Klara Ebers* und anderer sich auszusingen hatten, bot ihnen Klemperer jede Möglichkeit hierzu. Darunter aber litt keineswegs die Reinheit und Eindringlichkeit seines Musizierens. Sie kam auch im ersten, sketschhaften und musikalisch zum Teil fragwürdigen, wie im dritten ganz auf zeitgemäßen Operettenton gestimmten und von *Erik Wirl* stark belebten Stück zur Geltung. Neben Wirl trat *Jean Stern* als Diktator und Meisterboxer hervor. Dies alles wurde unterstützt und gehoben durch die dekorative Gestaltung des Wieners *Strnad*, der seine Phantasie mit Glück besonders im Schwarzweiß des Geheimen Königreichs spielen ließ. *Adolf Weißmann*

DARMSTADT: Man eröffnete hier mit Honeggers mehr musikalisch als dramatisch fesselnder »Judith« in einer wohl etwas kühl durchstilisierten Inszenierung, aber schwungvoll überlegenen Interpretation durch Generalmusikdirektor *Böhm*. Nach einer sehr glücklichen, modernen Bühnengestaltung des Lohengrin (*Mordo*) gedachte man des Dramatikers Schubert mit einem Wiedererweckungsversuch der (neubearbeiteten) Singspiele »Der treue Soldat« und »Die Weiberverschwörung«. Sehr anregend war ein Pantomimenabend der neuen Tanzgruppe *Cläre Ecksteins*, der in origineller malerischer Ausstattung *Reinkings* von den Kapellmeistern *Bamberger* und *Goldschmid* geleitet, nach *Jaap Kools* »Leierkasten« *Renzo Massaranis* »Der arme Guerino« zur *Uraufführung* brachte. In letzterem trägt eine nicht sehr stark, aber

fein empfundene Musik das schlichte Märchenmotiv vom vertriebenen Königssohn, das (ähnlich wie in Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten«) von Ansager und Sänger doppelt illustriert, in einem primitiven Bühnenrahmen auf die Szene gestellt wird. Burlesken Ausgang brachte Milhauds »Le bœuf sur le toit«. Sehr vorteilhaft erwies sich auch eine in das realistische Milieu der achtziger Jahre versetzte Neuinszenierung der »Traviata« durch den begabten Regisseur *Rabenalt.*

Hermann Kaiser

DORTMUND: Mit schönem Erfolg wurde hier die nach E. T. A. Hoffmann entworfene »Bühnendichtung« mit dem Titel »Doge und Dogaressa« von *Ludwig Roselius uraufgeführt.* Der 26jährige vielversprechende Komponist, ein Schüler Georg Schumanns und bisher besonders mit Kammermusik und Liedern hervorgetreten, hat sich das nicht ganz geglückte Textbuch selbst geschrieben. Es leidet an epischen Längen und psychologischen Lücken. Die Vorgeschichte wird viermal erzählt, was ja schließlich genügt, aber die Handlung mit viel Lyrik aufhält. Sie ist bemerkenswert, doch man muß in Roselius mehr den tüchtigen Musiker als einen neuen Dramatiker begrüßen. Maßvoll modern, zeigt er sich von Wagner stark beeinflußt, doch auch von neueren Meistern bestimmt, bietet viel Melodik und eine oft ganz hervorragende Instrumentation. Alles klingt und ist stets interessant. Das Vokale, besonders der Chor ist hinreißend behandelt, neben viel fesselnder Lyrik, farbigem Kolorit und thematischer Verarbeitung weist das Werk stark nach der »großen Oper« zurück.

Die Handlung folgt ziemlich genau der gleichnamigen Erzählung Hoffmanns. Den dramatischen Verlauf stören jedoch allzuviel orchestrale Zwischenspiele. Kräftiges Zusammenziehen und das Herausarbeiten eines kurzen Vorspiels würde manche Längen von selbst beseitigen und der Form des Ganzen dienen. Trotz der leichten Schwächen hatte die sorgfältig vorbereitete Oper einen schönen Erfolg. Der Komponist, die Leiter und die Hauptmitwirkenden wurden nach beiden Aufzügen wiederholt hervorgerufen. Kapellmeister *Karl Friderich*, der treffliche Bühnenbildner *Walter Giskes* und der Regisseur *Oskar Walleck* hatten ihr Bestes zu einer eindringlichen Verlebendigung des in Venedig spielenden Werks getan. Auch die neu eingerichtete Bühnenbeleuchtung wirkte ausgezeichnet. In den Hauptpartien zeichneten sich aus die Herren *Moog* (Doge), *Witt* (Antonio) und *Schmitt-Walter* (Steno), sowie die Damen *Muselli* (Dogaressa) und *Sinnek* (Marietta).

Theo Schäfer

ESSEN: *Rudolf Schulz-Dornburg*, kühn und unbeirrt vorwärts gerichtet, brachte als starke Leistung die Original-»Carmen« heraus. Die Vorzüge des Dialogs vor den posthumen Guiraudschen Rezitativen sind so evident, daß nun Bizet endgültig überall zu seinem Recht kommen sollte. Schulz-Dornburg vermied unerbittlich jede Sentimentalität und gab das Werk, in dem *Tilly Blättermann, Husler* und *Blasel* sich hervortaten, in wahrhaft zeitgemäßem Tempo. »Sly« von *Wolf-Ferrari* wurde unter dem ausgezeichneten *Felix Wolfes* zum zweiten Erfolg der Saison. Wenn das Werk auch keineswegs bahnbrechend wirkt, so ist es doch gutes Theater und birgt, im Musikalischen von Wagner und Puccini herkommend, neben nur Gekonntem Szenen von starker Wirkung, die dem homogenen Ensemble (*Hochheim*, *Hannah Kirbach*, *Blasel*, *Lessig*) sehr zustatten kamen. Schubert wurde mit seinem von *Al. Leschetizky* ergänzten »Lazarus« gefeiert. Die szenische Aufführung vermittelte tiefen Eindruck, nicht zuletzt dank der intensiven Führung *Schulz-Dornburgs.* Im übrigen Repertoire nahm »Die verkaufte Braut« mit dem sympathischen *Heinz Oertelt* und dem neuen Baßbuffo *Josef Grimberg* besonders für sich ein. Die »Neue Tanzbühne«, jetzt unter *Frida Holst*, wird dagegen langsam alt. Glucks »Don Juan« erinnerte noch an Keiths Zeiten, die *Uraufführung* von *Casellas* »Scarlattiana« aber litt an absoluter Ideenarmut, wozu allerdings die weit hinter Strawinskijs Pulcinella-Suite bleibende Musik das Ihre tat. Auch Händels »Apollo und Daphne« in tänzerischer Form war verfehlt, ebenso wie getanzter Schubert nicht überzeugend gelang. *Hans Albrecht*

FRANKFURT a. M.: Im November wurde auf alles Neue verzichtet: gewiß bedauerlich, zumal wenn man praktisch bedenkt, wie notwendig es für neue Werke ist, zu Saisonbeginn präsentiert zu werden, damit sie nicht, eilig am Ende geboten, sogleich wieder verschwinden. Überhaupt war die Quantität des Aufgeführten im letzten Monat außerordentlich gering. Man wurde jedoch entschädigt durch die wirklich vorzügliche Qualität einer Neueinstudierung der Aida;

eines Repertoirestückes also, das mehr als alle anderen nötig hat, stets und stets korrigiert, vom Staub des Theaterbetriebs gereinigt zu werden, damit es seine für lange noch unangegriffene Schönheit behaupte. Daß das diesmal so gut gelang, ist zunächst *Clemens Krauß* zu danken, der nicht bloß mit dem Einsatz von Temperament und Dirigierimpuls das Werk herausbrachte, sondern — was höher noch anzurechnen — auch die Einstudierung mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit durchführte; man wird darüber gern eine gewisse Drastik der Klanggebung überhören, die zu der sehr ökonomischen Technik der Aïda nicht recht paßt, in der bereits schon das Weggelassene fast ebensoviel gilt wie das, was erklingt. Die Regie führte als Gast *Wallerstein*, und führte sie souverän; freilich mit einer Neigung zur dekorativen Fülle und zum kunstgewerblich pointierten Symbolornament, die insgesamt heute, da sie erst gegenüber dem Illusionstheater der alten Opernregie sich durchsetzt, zugleich schon nicht mehr recht glaubhaft ist und die zellenhafte Verschlossenheit der Aïda-Musik gerade an deren tiefsten Stellen zu erdrücken droht. (Doch muß man sich darüber klar bleiben, daß solche Einwände bereits nicht mehr der individuellen Regieleistung, sondern der Situation der Opernregie schlechthin gelten: der echte Zauber der Aïda-Musik erwächst auf dem scheinhaften des Buches, von dem sie sich nicht trennen läßt: radikale Vereinfachung führte zum konstruktiven Kunstgewerbe wie nur das symbolische Ornament zum Wienerischen; ohne Zauber will Aïda nicht gedeihen, Illusionstheater ist völlig zurückgeblieben: was also soll der Regisseur besseres tun? Vielleicht geschieht die szenische Rettung von Werken wie Aïda erst, wenn einmal die Immanenz des szenischen Gefüges gesprengt, mit Intentionen aus anderen aktuelleren Sphären durchsetzt wird, wie es die Russen versuchen: die Neigung zur Revue, die auch Wallersteins Aïda charakterisiert, deutet darauf ebenso wie umgekehrt auch auf die romantische Sehnsucht nach der vergangenen großen Oper — man ist hier in einer ganz noch ungeklärten Schicht, in der kritischer Radikalismus kaum das Recht hat, der Konkretion der Bühne allzuweit vorzugreifen.) Gesanglich stand im Zentrum die reife, höchst disziplinierte Kunst von Frau *Gentner-Fischer*, der spezifische Alt von Frau *Spiegel*, der klug disponierte und kultivierte Radames des Herrn *Gläser*. Aber das schönste war doch die Musik der Aïda. Dies Äthiopien! Das klingt, als wäre man vor tausend Jahren dort gewesen, so fern und sicher, wie nur Erinnerung, und wer von dort kommt, kann in keinem Ägypten mit Hohepriestern und Pyramiden und Feldherrn leben, sondern ist lebendig begraben dort, ehe er zu leben beginnt. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HALLE a. S.: Der Leiter unserer Oper, *Erich Band*, ist nach wie vor bestrebt, von alten und neuen Opern stets die wertvollsten und markantesten herauszubringen. So zogen »Die Pilger von Mekka« unter der umsichtigen Führung von Erich Band über die Bühne und erweckten lebhaftes Interesse; *Ernst Kreneks* drei Einakter: »Der Diktator«, »Das geheime Königreich« und »Schwergewicht« fanden trotz vortrefflicher Aufführung geteilte Zustimmung. Kapellmeister *Hanns Roessert* bot eine sehr gute »Mona Lisa« — eine Vorstellung leitete der Komponist selbst, und *Barbara Kemp* verkörperte die Titelrolle — und einen bemerkenswerten »Barbier von Sevilla«. Von den neugewonnenen Kräften traten bisher erfolgreich hervor: *Grete Blaha*, *Gustav Dramsch*, *Marian Maicen* und vor allen *Elisabeth Grunewald*. Ob *Alberta Gorter* und *Charlotte Gleißberg* als Gewinn zu buchen sind, müssen wir noch abwarten. *Carl Momberg*, *Heinrich Niggemeier*, *Walter Kathammer* und *Zdenko Dorner* sind die männlichen Stützen der Operngesellschaft vom vergangenen Jahre. *Martin Frey*

HAMBURG: Im Stadttheater, wo an Wagners »Tannhäuser« vor nicht langer Zeit des Dänen Svend Gade Neuinszenierung wohl kühn gewesen und der Ausklang szenisch an eine frühe der ursprünglichen viererlei Schlußszenen anklang, der Venusberg mehr als Traumerscheinung denn als Vorgang gedacht war, hat soeben *Leopold Sachse* nach *Aravantinos'* Entwürfen abermals neu inszeniert. Phantasiereich ist, ebensowenig wie »praktikabel« das Neue, mit Ausnahme der Wartburghalle, nicht geraten. Den Erfolg im Neuen hatten die Darsteller. Mussorgskijs Boris Godunow, vor Jahren, bei der großen Invasion des Werks (seit Fritz Busch-Stuttgart) hier ohne Nachhaltigkeit gegeben, ist zugleich neu einstudiert gezeigt bei *Pollaks* anteilswerter Orchesterführung, mit dem Gesamterfolge aber nur, der sich auf besonders markante Leistungen stützte,

wie *Rudolf Bockelmanns* sehr bedeutenden Boris und *Max Lohfings* »Bettelmönch«. Von vortrefflicher Einheitswirkung war (unter Pollaks Führung) die Neubelebung des Verdischen Falstaff. Die Gastspiele von *Lotte Lehmann* und *Dusolina Giannini* haben hier stärksten Anteil gefunden. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Neben einer äußerst gelungenen Neueinstudierung des Fliegenden Holländers hat uns die Städt. Oper zwei örtliche Erstaufführungen beschert. Rechtschaffene musikalische Arbeit im vornehmen klanglichen Gewande bietet *Hugo Kauns* Oper »Menandra«. Sei es, daß der Ferdinand Jansensche Text unter dem einfachen Verlaufe einer uns zeitlich fern liegenden Handlung der Entwicklung der Charaktere zu wenig Rechnung trägt, oder daß es dem Komponisten bei all seiner soliden Könnerschaft versagt ist, seiner Musik dramatische Lichter aufzusetzen — es kommt zu keinem Erlebnis von stimmungshafter Nachhaltigkeit. *Ermanno Wolf-Ferraris* Oper »Sly«, unsere andere örtliche Neuheit, hat vor »Menandra« einen Text (Giovacchino Forzano) von literarischer Eigenbedeutung voraus. Die Musik ist mit feinem Instinkt für die Wirkungen der Szene erfühlt und teilt den sinnlichen Reiz und die melodische Spannkraft der früheren Bühnenschöpfungen des Komponisten. Die Aufführungen der beiden Opernneuheiten, in die Hut von *Rudolf Krasselt* als Dirigenten und *Hans Winckelmann* als Bühnenbildner gegeben, wuchsen zu Höchstleistungen aus. Hochachtbar war die Verkörperung der Hauptrollen durch *Hertha Stolzenberg* und *Adolf Lußmann* in »Menandra«, *Carl Hauß* und *Greta Spoël* in »Sly«. *Albert Hartmann*

KÖNIGSBERG: In unser altes Opernhaus am Paradeplatz ist ein anderer Geist eingezogen. *Hans Schüler*, der neue Intendant (bisher Oberregisseur in Wiesbaden) läßt aus Ruinen wunderbares Leben erblühn. Jung und mit Ehrgeiz begabt, arbeitet er mit Geschick und unbeirrbarer Energie an einem völligen Neuaufbau des Szenischen aus dem Geiste unserer Zeit und an der Reorganisation des Spielplans. Mit einer sehr bemerkenswerten Aufführung von Mozarts Don Giovanni führte er sich äußerst vorteilhaft ein. Seine weiteren Inszenierungen hielten, was sein Debut versprach, vor allem die von Hoffmanns »Erzählungen« und von *Hindemiths* »Cardillac«. Besonders zu buchen ist die deutsche *szenische Uraufführung* von *Strawinskijs* »Bauernhochzeit«. Dieses rhythmisch unerhört vitale Ballett mit Gesang wurde mit dem »Feuervogel« und Mozarts »Les petits Riens« zu einem ersten Erfolg unserer neuen Ballettmeisterin *Marion Hermann*. Ihr Gatte *Werner Ladwig* (bisher Landesmusikdirektor in Oldenburg) leitet fortan als Generalmusikdirektor die musikalischen Geschicke unserer Oper und hat sich bereits als hervorragender Dirigent und Organisator erwiesen. So dürfen wir frohen Herzens in die Zukunft sehen und bestimmt hoffen, daß unser Musikleben auch nach dieser Seite wieder zu neuen Ehren kommt. *Otto Besch*

LEIPZIG: *Eugen d'Alberts* »Die schwarze Orchidee«. (*Uraufführung.*) Mit diesem neuen Werk seiner vielgewandten Muse hat Eugen d'Albert dem jüngsten Zeitgeschmack sein (lange erwartetes) Opfer gebracht. Es ist ein Werk, das nur zum kleineren Teil überhaupt der Operngattung zugezählt werden kann, zum größeren weilt es in den Gebieten der Operette und der Revue. Eine in Neuyork spielende Kriminalgroteske von *Karl M. v. Levetzow* diente als Text. Im Mittelpunkt der Handlung steht einer der in der neueren Literatur ja gerade nicht seltenen Edelverbrecher, der sich, seines Gewerbes müde, sozusagen ins Privatleben zurückziehen will. Nur auf ein besonders kostbares Schmuckstück hat er es noch abgesehen. Und wie er es in allen solchen Fällen zu tun pflegt, will er auch dieses Mal nach vollbrachter Tat der Beraubten ein Exemplar der von ihm gezüchteten schwarzen Orchideen zurücklassen. Wie es aber in der Groteske so geht: ehe er das Schmuckstück geraubt hat, ist ihm schon von der Eigentümerin des Diadems sein eigenes Herz gestohlen worden. Es gibt eine zunächst ziemlich rührselige, dann amerikanisch-ausgelassene Erkennungsszene zwischen den beiden, Versöhnung, Abreise und Schluß mit Jubel wie in jeder Operette. Ein vertrottelter, stets verliebter Polizeipräsident, eine als Kammerzofe und Bardame gleich tüchtige Komplizin des Edeleinbrechers, ein Reporter und ein Neger ergänzen das typische Operettenpersonal.
Die musikalische Erfindungskraft d'Alberts konnte bei einem solchen Stoff getrost einmal feiern. Es wäre ganz verfehlt gewesen, hier etwa echte Töne anzuschlagen. Wenn dies

einmal geschieht, wie etwa in der Liebesszene des dritten Aktes oder in den (größtenteils im Original übernommenen) melancholischen Negerliedern, so empfindet man dies in dieser Handlung fast störend. Im übrigen kommt d'Albert in diesem Werk mit einer leicht hingetupften musikalischen Untermalung der Vorgänge aus. Walzermotive (darunter ein offenbar absichtliches Zitat aus dem »Faust«-Walzer) und Foxtrottweisen stellen die nicht gerade üppige Substanz dar, sechs Saxophone, ein Vibraphon und weitere Jazzinstrumente marschieren im Orchester auf. Fast der ganze zweite Akt, der in der Bar eines Neuyorker Wolkenkratzers spielt, ist im übrigen eine regelrechte Revue mit einzelnen geschlossenen Musiknummern, die jederzeit auch losgelöst von dieser Handlung gespielt und getanzt werden könnten.
Die Aufführung des Werkes an der Leipziger Oper war ganz auf Revue eingestellt, und die Spielleitung *Walther Brügmanns* bot hier noch mehr, als Textdichter und Komponist eigentlich fordern. Ein wenig kindlich der Prospekt des nächtlichen Neuyork, der in jedem Weihnachtsmärchen mit Ehren bestehen würde, sonst aber ungemein wirkungsvolle Bilder und, besonders in den Massenszenen, echte Operetten- und Revuestimmung auf der Bühne. Im ganzen eben ein Vorwurf, der Brügmanns Sonderbegabung durchaus entgegenkam. Am Dirigentenpult errang sich der straffe Rhythmiker und manuell sehr begabte *Wilhelm Schleuning* seinen ersten Lorbeer. Die führenden Gesangspartien waren bei *Marga Dannenberg*, *Mali Trummer*, *Paul Beinert*, *Hanns Fleischer*, *Karl August Neumann* und *Adolf Vogel* bestens aufgehoben. Es gab einen starken Publikumserfolg. — *Hermann Hans Wetzlers* »Die baskische Venus«. (*Uraufführung*.) Sicherlich ein Werk der Routine! Aber doch ein Werk von absolut persönlichem Charakter. Und sicherlich keine der landläufigen veristischen Opern. Der Text, von der Gattin des Komponisten *Lini Wetzler* nach der bekannten Novelle von Prosper Mérimée »La Vénus d'Ille« gestaltet, führt ins Baskenland, das mit seiner Landschaft, seinen Sitten und Bräuchen, seinen Festen und Tänzen dem Komponisten besonders starke Anregungen gab. Man soll und darf bei diesem Werk die Handlung nicht in allen Einzelheiten erzählen; denn wirkliches Leben gewinnt das Ganze erst durch die sehr temperamentstarke Musik. Wetzler kennt das moderne Orchester in allen seinen Feinheiten und seiner jeden Widerstand besiegenden Klangfülle, er kennt auch die Wirkung weitgesponnener Kantilenen, die sich, womöglich noch in Duettform, zu glänzender dynamischer Gipfelung emporsteigern, er kennt die unfehlbare Wirkung großer geschlossener Tanzszenen und schließlich auch die Verbindung von Szene und Orchester in großartigen Naturschilderungen. Damit sind die hauptsächlichsten Faktoren genannt, auf denen der starke Erfolg der Oper beruhte. Schwächer ist Wetzler in den komischen Szenen, die überhaupt angesichts der ernsten Grundhaltung des Werkes wie Fremdkörper wirken. Die Aufführung des neuen Werkes an der Leipziger Oper war mit jener Sorgfalt vorbereitet und durchgeführt, die diese Bühne nun schon seit einigen Jahren zu einem bevorzugten Uraufführungsort gemacht hat. *Gustav Brecher* war der souveräne musikalische Leiter des Ganzen; die von *Aravantinos* geschaffene Szene belebte *Brügmanns* intensive Regie. Im Arrangement der sehr schwierigen Tanzszenen bewährte sich der als Gast aus Berlin berufene *Terpis*. Die gesanglichen Hauptrollen waren bei *Fanny Cleve*, *Max Spilcker*, *Fritz Zosel* und anderen führenden Mitgliedern des ausgezeichneten Leipziger Ensembles in besten Händen. *Adolf Aber*

MAGDEBURG: Der zielbewußt modernen Einstellung des Magdeburger Generalmusikdirektors *Walther Beck* hat man es zu danken, daß in kurzem Abstand nach der erfolgreichen Erstaufführung von *Weills* »Zar« (zusammen mit *Prokofieffs* »Chout« und *Hindemiths* »Hin und zurück«) nun auch *Strawinskijs* neuestes und in fruchtbarer Weise problematisches Werk, das Opernoratorium »Oedipus rex« in den Spielplan der Magdeburger Oper eingeführt ist. Diese, nach dem Sophokleischen Stoff (von J. Cocteau) gestaltete und in vokalreiches, objektivierendes Latein (von J. Danielou) übertragene, dramatische »Passion«, bei deren musikalischer Deutung Strawinskij mit äußerster Konzentration und klassizistischer Gemessenheit ganz vereinfachte, heroische Klanggeste anstrebte und erreichte, verfehlte auf das nicht sehr begeisterungsfähige Magdeburger Opernpublikum keineswegs ihre unausbleibliche Wirkung: es kam zu einem starken Achtungserfolg. Die Aufführung unter *Walther Becks* musikalischer Leitung war sorgfältig vorbereitet; die schwierigen Partien der großen Chöre wurden mustergültig bewältigt, das Or-

chester arbeitete sauber und präzis, die Solisten mit *Gotthelf Pistor* (»Oedipus«) und *Lilly Neitzer* (»Jokaste«) an der Spitze fanden sich in anerkennenswerter Weise mit dem neuen Darstellungs- und Gesangsstil des Werkes ab; nur die szenische Gestaltung *(Alois Schultheiß)* konnte nicht ganz befriedigen.
Als den Abend beziehungsvoll füllendes Werk folgte auf das Opernoratorium Strawinskijs Opernmoritat »Die Geschichte vom Soldaten«, deren schönen Text der Schweizer Dichter *C. F. Ramuz* lieferte. Bei dieser Erstaufführung kam es beinahe zu einem kleinen Theaterskandal. Der ruhigen und mutigen Haltung aller Mitwirkenden, nicht zuletzt aber auch des positiv eingestellten Publikums, gelang es jedoch, die Störenden zum Schweigen und die Aufführung zu gutem und erfolggekrönten Ende zu bringen. *Walther Becks* musikalische, *Alois Schultheiß'* szenische und *Alice Zicklers* choreographische Arbeit hatten diesen Erfolg verdient. Die geschickten Bühnenbilder (auch das zum »Oedipus rex«) stammten von dem neu verpflichteten, sehr begabten *Bert Hoppmann.* *L. E. Reindl*

MÜNCHEN: Dem »Jonny«, um den es auffallend still geworden ist, hat unsere Staatsoper trotz aller Anfeindungen charakterfest widerstanden. Dafür brachte sie nun, als eine der ersten Bühnen nach der Wiesbadener Uraufführung, *Křeneks* beide Einakter »Der Diktator« und »Das geheime Königreich« heraus. Sie bedeuten eine vollkommene Abkehr des Komponisten vom atonalen Radikalismus. »Das geheime Königreich« trieft geradezu vor lauter Tonalität und wirkt nach Křeneks früheren Exzessen wie eine Apotheose des Dreiklanges. Die Bücher, die Křenek selbst schrieb, sind mit einer unglaublichen Nachlässigkeit in übelstem Deutsch hingeworfen. Ihre Handlung wird mit theaterkundiger Hand geradlinig geführt, mutet aber dem Hörer mit psychologischen Unmöglichkeiten allerlei zu und packt die aufgeworfenen dramatischen Konflikte nie in der Tiefe. Das wertvollere Stück ist zweifellos das »Geheime Königreich«, eine reumütige Abbitte an die noch gestern so verlästerte Romantik. Ein klares Satzbild, farbige Instrumentierung und wirkungsvoll aufgebaute Ensembles im guten alten Opernstil sind die besonderen Vorzüge der Partitur. Die Erfindung fließt spärlich. Sie stockt ganz in dem »Diktator«, einem Kinostück der niedrigsten Kolportage. Es erfüllt mit Schauder zu sehen, wie hier ein junger Künstler, seiner hohen Bestimmung ganz vergessend, die Kunst mißhandelt. Der Gestalter des Bühnenbildes, *Adolf Linnebach* und Spielleiter *Kurt Barré*, setzten offenbar ihren Ehrgeiz darein, die veristische Mache Křeneks noch zu überbieten. *Hildegard Ranczak*, *Ella Flesch*, *Erik Wildhagen* (»Diktator«) und *Julius Patzak* opferten sich umsonst. *Paul Schmitz* am Pult mühte sich mit Feuereifer zu retten, was zu retten ist. Er bewährte sein großes Können auch beim »Geheimen Königreich«, in dem sich namentlirh *Fritzi Jokl* und *Georg Hann* als Königin und Narr auszeichneten. Die ungemein sorgfältige, bühnengerechte Inszenierung *Heinrich Kröllers* und die malerischen Bilder *Leo Pasettis* trafen glücklich den Märchenton. Das Publikum blieb beim »Diktator« kühl, konnte sich aber auch nicht für das zweite Stück eigentlich erwärmen. Einen stürmischen Erfolg hatte dagegen der dritte Einakter des Abends, Puccinis »Der Mantel«. Diese Eifersuchtstragödie steht der Erbschaftskomödie des »Gianni Schicchi«, mit dem zusammen sie dem 1918 entstandenen Triptychon entstammt, an innerer Geschlossenheit und künstlerischer Reife in nichts nach. Die Größe des Werkes ruht in seiner bezwingenden Stimmungsgewalt. Mit unerschöpflichem Farbenreichtum malt Puccini den dämmernden Abend und die langsam hereinbrechende Nacht, die das Schicksal dreier Menschen erfüllen soll. Nicht genug kann er sich in der liebevollen Ausmalung des Milieus tun. Ein Stimmungsgemälde von unwiderstehlichem Reize, ein Meisterwerk. Die Aufführung unter *Karl Elmendorff* und mit *Hildegard Ranczak*, *Heinrich Rehkemper* und *Julius Patzak* als hervorragende Vertreter der Hauptrollen war von letzter Ausgeglichenheit. Ein Bild von intimem Zauber hatte *Leo Pasetti* mit dem unter einer Seinebrücke sich hinziehenden Landungsplatz, an dem ein großes Lastschiff vor Anker liegt, geschaffen. *Kurt Barrés* Inszenierung blieb dem Werke nichts Wesentliches schuldig.
Willy Krienitz

PARIS: Noch nichts Neues in den Opernhäusern, ausgenommen in der Opéra Comique, wo Smetanas »Verkaufte Braut« mit einer gewissen Feierlichkeit und unter Mitwirkung von tschechischen Künstlern bei der Choreographie und Inszenierung vor sich ging. Zeitgenossin der »Mignon«, erlebte des böhmischen Meisters Werk im Jahre 1897

am selben Theater, wo es auf Anregung der Fürstin Metternich gegeben wurde, einen Mißerfolg. Heute lernen wir es in einer für diese Zeit gemachten Übersetzung von *Raoul Brunel* und mit *Daniel Müller* kennen. Die Übersetzer haben sich übrigens auf die deutsche Version von Max Kalbeck gestützt. Unter Leitung *Massons*, Theaterdirektor und Dirigent zugleich, hatte sich die heut etwas altmodische »Braut« für die Gunst der modernen Jugend und den wenig angebrachten Exotismus recht herausgeputzt. Die Vorstellung hat uns jedenfalls wieder einmal bestätigt, wie wenig fähig unsere Sänger sind — mit Ausnahme zum Beispiel eines *Allard* in der Rolle des Heiratsvermittlers Kezal —, den Inhalt eines einfachen Singspiels ungekünstelt, ohne Sentimentalität und übertriebenes Pathos wiederzugeben. Es scheint, daß die Kunst eines Weber oder Lortzing, falls jemals Neigung dazu vorhanden sein sollte, ihnen immer fremd sein wird. Das erklärt auch, warum der Fliegende Holländer an dieser Bühne niemals Erfolg haben konnte. Es wird ihm wie der Verkauften Braut ergangen sein.

J. G. Prod'homme

SAARBRÜCKEN: *Mraczeks* Oper »Madonna am Wiesenzaun« ist eine Gelegenheitskomposition, ein Festspiel zum Dürer-Jubiläum. Form und Inhalt dieser Oper sind so stark auf diesen Zweck eingestellt, daß es dem Komponisten kaum darauf ankommen konnte, mit diesem Werk in die brennend heiße Debatte über das Opernproblem der Gegenwart einzugreifen. Die literarischen Hintergründe sind bekannt: Ginskeys Novelle »Der Wiesenzaun« wurde geschmackvoll in ein episch-lyrisches Operntextbuch verwandelt. Dazu schrieb dann Mraczek eine Musik, die von vornherein auf eine Überwindung des veristischen Stils verzichtet und nichts weiter sein will als der farbige impressionistische Untergrund einer mehr episodischen denn dramatischen Handlung. Die Partitur, die keineswegs gewaltsam die Einflüsse der romantischen Musik und des nachwagnerianischen Musikdramas verleugnet, ist sehr geschmackvoll und musikalisch gearbeitet. Das Saarbrücker Theater, das seit einigen Jahren ein ganz ausgezeichnetes Niveau hält, brachte das Werk in erstklassiger Form. Der Komponist saß selbst am Pult, und man merkte ihm an, wie sehr ihn die Hingabe auf der Bühne und im Orchester erfreute. Die Regie *Carl Möllers* war erfolgreich, sämtliche Rollen waren gut besetzt, und so blieb es nicht aus, daß die Oper allgemein begeistert aufgenommen wurde.

A. Raskin

WIEN: Die seit Jahren bestehende Direktionskrise gelangt plötzlich in ein akutes Stadium: Schalks Demissionsgesuch wurde angenommen. Der Entschluß, den verdienten Künstler ziehen zu lassen, ist ein beredtes Zeugnis dafür, daß diesmal das Direktionsproblem mit allem Ernst angepackt werden soll und daß an der Ehrlichkeit der Bemühungen um Wilhelm Furtwängler nicht zu zweifeln ist. (Die Nachricht, daß diese Bemühungen nun doch nicht zum Abschluß geführt haben, siehe in der Zeitgeschichte dieses Heftes. Die Schriftleitung.) Die Lösung des Problems bedeutet eine Schicksalsfrage für die Wiener Oper, an deren Spitze seit langem die wirklich starke und autoritative Persönlichkeit fehlt. *Furtwängler* hat mittlerweile eine »Figaro«-Aufführung herausgebracht; im musikalischen Teil wunderbar leicht und transparent; für die zum größten Teil unzulängliche Besetzung trifft den Gastdirigenten keine Verantwotrung. — Das Schubert-Fest beging die Staatsoper mit der Aufführung zweier Singspiele — »Die Verschworenen« und »Die Zwillingsbrüder« —; dazwischen gab's eine Tanzfolge nach der Rosamunden-Musik. Schuberts Bühnenmusik — und namentlich die der »Verschworenen« mit ihrer Fülle an frischen, warmen, herzerfreuenden Einfällen — genießt man am besten beim Lesen, am Klavier oder im kleinen Kreise; vor den grellen Strahlen der Szenenbeleuchtung ziehen sich die köstlichen und eigentümlichen Schönheiten dieser Kompositionen scheu zurück. Spezifische Bühnenwirkung wäre noch am ehesten mit den »Verschworenen« zu erreichen, freilich nur bei ganz leichter, humoristischer Auffassung der Dinge, die völlig ins Unwirkliche, Puppenspielhafte transponiert werden müßten. Die Festaufführung in der Oper schien wohl von ähnlichen Absichten auszugehen, indem sie sich ganz an die Originalfassung hielt, deren parodistische Tendenz unverkennbar ist; aber sie blieb auf halbem Wege stehen und geriet dann wieder ganz ins Romantisch-Opernhafte. Auf der Bühne standen Teile aus dem Lohengrin-Prospekt und die Ritter trugen die schwere Rüstung der Mannen aus Brabant; kein Wunder, wenn solches Milieu und solches Kostüm zwingenden Einfluß auf die Darstellung ausübten und alles Leichte,

Witzige, Scherzhafte allmählich erdrückten, wenn aus der gräflichen Aufwieglerin beinahe eine Ortrud, aus der liebegirrenden Helene beinahe eine Elsa wurde. Die zur Tanzfolge bearbeitete Rosamunden-Musik, die sich zwischen die beiden Original-Singspiele schob, bedeutete im Sinne einer strengeren Auffassung gewiß einen Schönheitsfehler des Festes, der aber durch die respektvolle und gewissenhafte Art der Darbietung durch *Robert Heger* so gut wie aufgehoben wurde. Im übrigen hatte hier vor allem *Sascha Leontjew*, der neue Ballettmeister, das Wort, das er gleichfalls mit Takt und Geschmack zu nützen wußte. Leontjew ist ein Schätzer des Alten, Traditionellen, das er mit neuem Geiste erfüllen will. Seine Erfolge sind unverkennbar; die ihm anvertraute Tänzer- und Tänzerinnenschar gelangt mehr und mehr zu einem immer freieren, moderneren Ausdrucks- und Darstellungsstil.

Heinrich Kralik

KONZERT

BERLIN: Es ist lange her, daß *Schönberg* für das Orchester geschrieben hat. Seine neuesten »Variationen für Orchester« sind als die Probe auf das Exempel zu betrachten, daß er mit seiner letzten Entwicklung statuieren wollte. Die Chemie, oder wie seine Jünger glauben, Alchimie seines Schaffens konnte nicht verhängnisvoller beleuchtet werden als durch die *Uraufführung*, die *Furtwängler* diesem Werk im 4. Philharmonischen Konzert zuteil werden ließ. Es ist peinlich, sagen zu müssen, daß hier der Vertreter dessen, was einst modern war, uns als eine versteinerte Größe erscheint, von der wir nichts mehr zu erwarten haben. Das, was man thematische Feinarbeit zu nennen pflegt, ist in diesen acht Variationen für Orchester bis zu einem Grade gediehen, daß sie durchaus als Selbstzweck, losgelöst von allem, was uns als Musik gilt, erscheint und, dank der Unveränderlichkeit des rein negativen Klanges, etwa zwanzig Minuten quält. Man fragt sich, warum dieses bisher ungedruckte Werk gedruckt werden sollte; es müßte denn sein, daß man den Wunsch hätte, eine papierene Kuriosität der Nachwelt zu erhalten. Für irgendeinen Gebrauch ist sie nicht geboren.

Begibt man sich von Schönberg zu *Hindemith* und seinem Konzert für Viola d'amore mit Orchester, so ist damit keineswegs gesagt, daß wir in weit erfreulicherer Landschaft verweilen. Wer das Konzert für Bratsche und Kammerorchester in Erinnerung hat, konnte an seinem jüngsten, von *Michael Taube* in einem seiner Kammerorchester vorgeführten Werk wirklich keine besondere Freude haben. Es fehlt ihm, was wir schließlich überall, in welcher Richtung auch immer, suchen: die eigentliche Substanz. Auch das, was man Form nennt, und was bei Hindemith gewöhnlich über jeden Zweifel erhaben ist, läßt hier durchaus zu wünschen. Es mag ja verdienstlich sein, ein verflossenes Instrument wie die Viola d'amore wieder zu beleben, aber es kommt eben auf den Gewinn für unsere Zeit an, den man daraus zieht. Das eigentlich Hindemithsche tummelt sich in witzigen Aperçus der Bläser; aber es gibt keine Linie, auch nicht im Sinne Hindemiths. Und ein langsamer Satz enthüllt wahre Armut. Es muß aber auf die Leistung Michael Taubes und des von ihm erzogenen Kammerorchesters tatkräftig hingewiesen werden. Sie bringen uns Neues und manchmal Wertvolles an alter und neuer Musik.

Die Missa Sinfonica *Lothar Windspergers*, eines Komponisten, der für Berliner Musikkreise nahezu unbekannt war, wurde von dem Gemeinnützigen Verein zur Pflege deutscher Kunst, unter Leitung *Alfred Sittards*, mit dem *Hamburger Michaelischor* und dem *Berliner Sinfonieorchester* zur Erörterung gestellt; und zwar zu einer, die für den Komponisten nicht günstig ausfiel. Es fehlt ihm die Entschiedenheit der Musiksprache, das überlegene Können, um gerade auf dem Gebiet der Messe Dauerndes zu schaffen. Man hört gelegentlich einen gut gebauten Chor; auch manches reizvolle Detail da und dort. Der Gesamteindruck aber bleibt schwach; und um so schwächer, als das Berliner Sinfonieorchester an diesem Abend den Aufstieg, den es unter *Ernst Kunwald* genommen hatte, vergessen ließ. Die geschliffene Leistung des Chores setzte sich durch.

Schubert-Messen überall! In Es-dur, B-dur, As-dur und in anderen Tonarten wird Schubert gefeiert. Erwähnen wir die Aufführung der As-dur-Messe durch den *Berliner Ärztechor* unter *Kurt Singer*, die im allgemeinen erfreulich verlief. Man könnte aber auch vom *Staats-* und *Domchor* sprechen und von manchen anderen Vereinigungen, die Schuberts gedachten oder sich bußtäglich betätigten. Der Berliner Großbetrieb nimmt vorsintflutliche Dimensionen an — wenn unter Sintflut der Weltkrieg gemeint ist. Trotzdem konnte eine Erscheinung wie *Serge Rachmaninoff* nicht anders als auffallend wirken. Alles, was uns in der Ver-

gangenheit als vollendete Klavieristik galt, findet sich in ihm verkörpert; und man kann nicht einmal sagen, daß diese Vergangenheit aufgehört hat, Gegenwart zu sein. Das wurde offenbar, wenn auch das dritte Klavierkonzert, das Rachmaninoff unter *Furtwängler* spielte, namentlich durch die Kürzungen, die den Entwicklungsgang stören, in seiner wässerigen Verflossenheit sich enthüllte. Nur zu natürlich, daß man einem Rachmaninoff, der anscheinend kühl, aber nicht ohne Empfindung meisterhaft Klavier spielt, einen *Walter Gieseking* als modernen Pianisten von schier unerschöpflichem Spielplan gegenüberstellt. Das Romantische mag in ihm keinen Wiederklang wecken; alles ist Klangfantasie bei Gieseking. Und Debussy erhält einen Hauch des Jenseitigen. *Szigeti, Piatigorsky, Cassado, Gil-Marchex* sind Namen aus aller Welt, die vor dem Rückschauenden auftauchen. Sie bedeuten nur einen Teil dessen, was an unseren Ohren vorüberzog. Der Bariton *Celestino Sarobe*, die sehr persönliche Pariser Sängerin *Anna Ritter-Ciampi, Ruzena Herlinger* sind Sänger, die uns im allgemeinen Genuß bereiteten. *Adolf Weißmann*

BAMBERG: Der Liederkranz Bamberg, der führende Gesangverein der Stadt, bot mit einem »*Bamberger Komponistenabend*« einen interessanten Querschnitt durch das bodenständige Musikschaffen. Das erst kürzlich hier uraufgeführte Streichquartett von *A. Küffner* fand eine recht gute Wiederholung durch das »Bamberger Streichquartett.«. *Ernst Schürer* spielte zwei Sätze aus der a-moll-Sonate von Max Schmidtkonz, *Auguste Nothnagel* sang die »Kosmische Hymne« von Lukas Böttcher. Mit zwei dreistimmigen Liedern ehrte der Frauenchor das Andenken des verstorbenen Chormeisters *M. Drausnick*. Der Männerchor des Vereins sah sich in der »Sonnenwende« von Karl Schäfer und in zwei Chören von Franz Berthold unter *Valentin Höllers* Leitung vor dankbare Aufgaben gestellt. *F. B.*

BARMEN-ELBERFELD: Die Konzertveranstaltungen standen bisher größtenteils im Zeichen Schuberts und förderten eine Menge wenig oder nicht bekannter Werke zutage, ohne daß es bei seiner unerschöpflichen Fülle von wirklicher Musik zu einer Übersättigung gekommen wäre, da Wiederholungen fast ganz vermieden wurden. Die äußerst regsame, von *Erich vom Baur* vortrefflich geleitete »Elberfelder Kurrende« sang »Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei« einer a cappella-Messe für achtstimmigen Doppelchor von *Wolfgang Fortner* zur *Uraufführung*. Fällt schon die Wahl dieses erhabensten Stoffes bei einem 21jährigen jungen Mann auf, so noch mehr das Werk selbst: zunächst durch die Sicherheit, mit welcher der immerhin komplizierte Apparat behandelt ist. Die Stimmführung ist klar und durchsichtig, die Gliederung in den einzelnen Sätzen geschickt, die Fassung knapp und fast ohne Längen. Im Seelischen zeigt das Werk vielfach eine nicht gewöhnliche Erlebniskraft, namentlich im Sanctus und Agnus Dei finden sich Stellen von zwingender Unmittelbarkeit. Obwohl die ganz großen Aufgaben der Messe, das Gloria und das Credo zur Beurteilung noch fehlen, darf man doch schon nach diesen Proben von einer besonders frühreifen Begabung reden. Nicht so erfreulich war ein Abend, an dem der bereits mehrfach hervorgetretene *Hermann Reutter* eigene Werke zur Aufführung brachte. Eine »Passion in acht Inventionen für Klavier« op. 26 erwies sich als gedanklich blasse, im Rhythmischen geradezu hilflose Schönberg-Nachahmung. Etwas mehr Substanz enthält eine »Missa brevis für Alt, Violine und Cello« op. 22. Im Vergleich zur Passion kommt es wenigstens gelegentlich zu einer gewissen Plastik des Ausdrucks, wenngleich auch hier der Krampf, die Verzerrung vorherrscht. *Walter Seybold*

BUENOS AIRES: Solange der Konzertsaal, den die Asociacion Wagneriana plant, nicht Wirklichkeit geworden ist, wird das Konzertleben von Buenos Aires immer das Stigma des Improvisierten tragen. Im Jahre 1929 wird aber das langjährige Projekt aus dem Charakter der Verhandlungen in die Realität treten. Die Folgen werden sich wohltuend bemerkbar machen. Im Konzertwinter 1928 brachten die Solistenkonzerte nur Pianisten. Unter ihnen den Chilenen *Claudio Arrau*, der sich von mimosenhafter Zartheit seiner Anfangszeit in Deutschland zu bemerkenswerter Großlinigkeit (in Liszts h-moll-Sonate) emporentwickelt hat und sein virtuoses Können straff zusammenhält. Ein Pianist von strahlender Suggestionskraft war der Russe *Nikolai Orloff*, der Chopin, wie Bach und Schumann mit fortreißender rhythmischer Energie, poetischer Inspiration und männlicher Kraft zu gestalten wußte. Eine interessante Bekanntschaft kam zum Schluß: der junge Italiener

Carlo Zecchi hat von Ferruccio Busoni Stilgefühl und Auffassungstiefe »geerbt«. Der größte Publikumserfolg war — das darf nicht verschwiegen werden — der Pole *Arthur Rubinstein*. Er kommt für den ernsthaft Wägenden nur für neospanische Klaviermusik in Betracht. Typisch für seine gewissenlose Art der Effekthascherei ist die Bedenkenlosigkeit, wie er Chopin, ohne Respekt vor dem Geschriebenen, zu Erfolgszwecken braucht und mißbraucht. Von Beethoven laßt mich völlig schweigen. Das ist aber nicht nur typisch für Rubinstein selbst, sondern in weit größerem Maße für die Ahnungslosigkeit des Konzertpublikums, das den konzertierenden Künstler wie ein buntes Spielzeug mit kindlichem Enthusiasmus aufnimmt, ablehnt oder unbeachtet läßt — Reaktionsgesetz des Zufalls.

Die Ursachen liegen einmal in der schon berührten Lokalfrage. Abendkonzerte sind wegen des Fehlens eines modernen Konzertsaales so gut wie unmöglich. Das ernsthaft interessierte Publikum (in Buenos Aires zum großen Teil aus Europäern zusammengesetzt) ist tagsüber durch Berufsarbeit gebunden; die High-Life-Schicht der Müßiggängerinnen verlegt den Nachmittagstee in das Theater, wo zwischen zwei Zarzuelas oder zwischen französischen Schwänken flüchtig »konzertiert« werden kann. Andererseits sind diese Zustände Folgen der völlig unmethodischen »Führung« durch die Konzertagenturen, denen nur an Augenblickserfolgen gelegen ist und die nichts dafür tun, in Südamerika ein ständiges Konzertpublikum für die Zukunft heranzubilden. Das könnte nur geschehen durch wirkliche Führerpersönlichkeiten: einen Artur Schnabel, einen Edwin Fischer kennen diese jungen Musikländer überhaupt nicht. Violinisten wagen sich schon gar nicht mehr nach dem La Plata, nachdem Huberman und Vecsey vor leeren Sälen gespielt haben.

Weit besser steht es mit dem Orchesterkonzert. Hier hat die Musikergewerkschaft *Asociacion del Profesorado Orquestal* vorbildliche Arbeit geleistet und ihre hunderttausend Pesos Jahreszuschuß (durch Staat und Stadt) in vortrefflichem Sinne »invertiert«. Sie berief den Frankfurter Opernintendanten *Clemens Krauß* zum zweiten Male. Er erzog sich sein Orchester und sein Publikum (das zur Hälfte deutsch war), indem er die sinfonische Musik der Klassik und Romantik in den Mittelpunkt stellte und damit nicht nur Augenblickserfolge, sondern Wirkungen für die Dauer erzielte. Brahms' e-moll-Sinfonie, Schuberts große C-dur-Sinfonie, Bruckners 3. Sinfonie in d-moll wurden sorgsam einstudiert und in zweimaligen Aufführungen dem Publikum dargeboten. Er bewies, daß auch hier Bruckner, der dem lateinischen Bewußtsein wie ein schwerer Albdruck erscheinende »Koloß der Epigonen« (Zitat aus einer argentinischen Bruckner-»Besprechung«) sehr stark interessieren kann; er bildete für Richard Strauß' »Alpensinfonie« ein auffallend leistungsfähiges Bläserensemble (in einem Lande, wo es nach allgemeinem Urteil keine Bläser gibt), und brachte ein paar Neuheiten: »die Scarlattiana« Alfredo Casellas, ein technisch einwandfreies, aber empfindungsarmes Musizieren aus Distanz zwischen Kunstverstand und Musikwert, besonders aber Paul Hindemiths »Konzert für Orchester« opus 38. Es erzielte infolge der starken Sprache, der bärenhaften Gesundheit seines Ausdruckswillens tiefe Wirkung. Der konzertante Corelli-Stil des ersten, die ungeahnte Spannungsenergie des zweiten und der burleske Holzbläserhumor des dritten Satzes sprachen am frischesten, während der letzte, eine schneidige Attake virtuoser Satztechnik über einem Basso ostinato doch mehr wie Schulkontrapunktik ausklingt. Die Aufführung war zugleich ein eklatanter Beweis für das mühevoll, unter ehrlicher und hingebungsvoller Mitarbeit des argentinischen Orchesters erreichte Leistungsniveau. Auch außerhalb strahlte Clemens Krauß' führergeborene Persönlichkeit: in Montevideo wurden anläßlich patriotischer Festtage tumultöse Erfolge erzielt, die zu dem Plan eines reisenden argentinischen Orchesters im Jahre 1930 (durch Argentinien, Uruguay und Brasilien) ermutigen. Durch all das Rauschende des Tageserfolges aber bleibt als Grundtatsache bestehen: daß Clemens Krauß als typischer Vertreter deutscher Dirigententechnik mit dem opferbereiten Wirken argentinischer Orchestermusiker Perspektiven für die Zukunft eröffnet hat.

Im Teatro Colon gab es ein wenig erfreuliches Zwischenspiel. *Gaston Poulet*, namhafter französischer Geiger, wurde an die Spitze des Colonorchesters berufen, um französische Werke aufzuführen (gemeinschaftlich mit der »Sociedad Cultural de Conciertos«): Claude Debussys ergreifendes Martyrium des heiligen Sebastian (ein Wandeln noch auf den Spuren Cesar Francks und schon ein Vorahnen des Expressionismus Honeggers), André Capiets »Miroir de Jesus«, Florent Schmitts farbenfunkelndes und geistvolles Poem »Der Tod

Salomes«. Aber als Beethoven-Dirigent versagte Poulet vollständig, Bach und selbst Debussys »La Mer«, wurde mit ganz äußerlichem Affekt wiedergegeben, der mit einer unzureichenden manuellen Übertragungstechnik Hand in Hand ging.

Johannes Franze

DUISBURG: Die freiwillige Trennung *Paul Scheinpflugs* von seinem langjährigen Wirkungskreis im Ruhrgebiet hat nunmehr zu einer Verwaisung der städtischen Dirigentenpulte in unserer Stadt und dem mit Duisburg in Orchesterehe stehenden Mülheim geführt. Die Musikausschüsse beider Orte hielten eine überstürzte Lösung der Dirigentenfrage nicht für richtig und faßten deswegen den Entschluß, für den jeweils laufenden Winter mehrere auswärtige Orchesterführer von Rang zu Gast zu bitten und erst nach Schluß der Saison die endgültige Entscheidung über die Besetzung des Postens zu treffen. Bislang sind bereits fünf Konzerte nach dem vorgesehenen Plan absolviert. Leider aber fand der Musikfreund noch keine Gelegenheit, im Verlauf dieser Zeitspanne musikalisches Neuland zu schauen und der fremden Dirigenten Verhältnis zur Moderne zu überprüfen. Nichtsdestoweniger gaben die bisherigen Berufungen interessante Aufschlüsse über die Deutungseigenheiten der erschienenen Taktstockmeister. Als ersten Charakterkopf sah man in Duisburg *Franz v. Hoeßlin* vor dem städtischen Orchester. (Regers 100. Psalm, Beethovens Fünfte.) Er überraschte durch das ungemein Zwingende seiner dynamisch sehr übersichtlich gliedernden und steigernden Auslegungsweise. *Heinrich Laber* wußte in Brahms' Erster, seinem Schicksalslied und Wagners Meistersingervorspiel durch klare Linienabsetzung, persönliche Auffassung und Durchwärmung des Tongewebes zu fesseln. *Leo Blech* setzte mit souveräner Gestaltungskunst Schuberts Unvollendete, Strauß' sinfonische Dichtung »Tod und Verklärung« und Webers Oberon-Ouvertüre vor. Seine starke Verbundenheit zur Oper stempelte die Deutung der Weberschen Komposition zu einem Glanzpunkt des Abends. — Während des ersten volkstümlichen Konzerts wagte *Paul Strüver* (Duisburg) die *Uraufführung* der 2. Konzertouvertüre (fis-moll) op. 48, von *Lothar Windsperger*. Das aus ernstem Ringen um neue Ausdrucksformen geborene Werk, dem kontrapunktisches Gewebe großes Format gibt, birgt starke seelische Spannungen. Die eindringliche, nach klarer Sichtung der eigenwilligen Linien strebende Auslegung imponierte. — Dem ersten Mülheimer Konzert gab der Saarbrücker Generalissimus *Felix Lederer* die anziehende Note. Er dirigierte Strauß' Don Juan, sowie Berlioz' Phantastische Sinfonie (op. 14) mit feinem Sinn für Farbendifferenzierung, straffe Rhythmik und architektonische Feilung des Partiturinhaltes. Der zweite Sinfonieabend war *Hermann Scherchen* eingeräumt. Da er seine Beziehungen zu Beethovens und Bruckners Welt aufzeigen wollte, mußte man auf eine besondere Tat gefaßt sein. Sein faszinierender Energieaufwand, der zu letzten Steilungen des Ausdrucks zwang, wiederum die sorgsam gliedernde Geste aber auch für verträumte Pianissimowellen (Elegischer Gesang von Beethoven) gewandt einzusetzen wußte, entrollte zur Hauptsache ganz neue Bilder von Beethovens Siebenter und Bruckners Zweiter, die gegenwartsnah anmuteten. Kein Wunder, wenn das Gros der Hörer Scherchen zujubelte, während konservativ Gerichtete zu Widerspruch neigen mochten.

Max Voigt

FRANKFURT a. M.: Vorweg ist der *Musikpolitik* zu gedenken. *Karl Holl*, den Lesern der »Musik« vertraut als verantwortungsvoller, bedächtig wägender Kritiker, hat in der Frankfurter Zeitung eine Folge von Aufsätzen veröffentlicht, in denen maßvoll, aber klar der zerfahrene Zustand des Frankfurter Musiklebens dargelegt und die Möglichkeit gründlicher Änderung positiv erwogen wird. Die Artikelreihe hat das größte Aufsehen gemacht und es ist anzunehmen, daß endlich auch die maßgebenden Stellen zu der Einsicht gelangt sind, daß es so wie bisher nicht weitergeht. Organisatorische Vereinfachung des im alten Sinne gesellschaftlichen und durch gesellschaftliche Motive aller Art gespaltenen Musiklebens, qualitative Revision der maßgebenden Positionen darin sind die Hauptforderungen Holls und sein Vorschlag, das beste Orchester der Stadt, das Opernorchester, für die Allgemeinheit fruchtbar zu machen, anstatt es einseitig in den Dienst der konservativen Exklusivität der Museumsgesellschaft zu stellen, scheint für alle Teile akzeptabel — auch für das Museum selber, das sich für die Dauer der Forderung des Tages nicht wird entziehen wollen. Was die Kritik der künstlerischen Einzelleistungen anlangt, so habe ich seit Jahren in der »Musik« die gleichen Einwände machen müssen, die auch Holl erhebt und

notiere seine Übereinstimmung für diejenigen, die in meiner kritischen Haltung den Ausdruck eines theoretischen Radikalismus sehen mochten, dessen es wahrhaft nicht erst bedarf, um zu durchschauen, wie die Dinge liegen. Die Möglichkeit der Reform des Frankfurter Musiklebens wird gefördert von zwei Tatsachen: der erneuten, wenn auch einstweilen noch allzu losen Bindung von *Scherchen* an Frankfurt und der Gründung einer Ortsgruppe der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, die aller Wahrscheinlichkeit nach in ihrer Wirkung nicht auf einen engen Fachkreis beschränkt bleibt, sondern tätigen Anschluß an das öffentliche Frankfurter Musikleben findet. *Scherchen* hatte einen ganz großen Erfolg, seinen größten hier, mit einer erstaunlichen Aufführung der Kunst der Fuge in *Gräsers* Bearbeitung. Es wäre unziemlich, hier auf das Werk einzugehen, dem nur in genauester Erörterung Gerechtigkeit widerfahren könnte; aber wenn nicht alles trügt, so bedeutet seine Erweckung die wesentlichste Leistung bewahrenden musikalischen Geistes seit der Wiederaufführung der Matthäus-Passion, und fast könnte man glauben, sinnvoll sei das Werk solange verborgen geblieben, um dann erst sich zu erheben, da alles abzusterben beginnt, was solange es überdeckte, während es jetzt erst in seine Geschichte eintritt. Daß sich das unmittelbar am Phänomen, keinesfalls in der historischen Reflexion kundtut; daß bei der Kunst der Fuge jeder Gedanke an Fugenkunst und archaisches Formspiel vergeht vor der Realität dessen, was an Musik erscheint, ist mit besonderem Nachdruck zu betonen. Von der Musikwissenschaft werden gegen Gräsers Bearbeitung Einwände erhoben, die sehr plausibel klingen, zumal sie von der Forderung ausgehen, aufs Bachsche Autograph anstatt auf die verstümmelte erste Ausgabe zurückzugreifen; fraglos wird man bei Gräser nicht stehenbleiben können, und es ist wohl möglich, daß die neue Bearbeitung von *David* der wahren Gestalt des Werkes weit näher kommt. Das Verdienst Gräsers, daß er das Werk überhaupt in die aktuelle Diskussion warf und dem fälschenden Klavierklang entriß, bleibt gleichwohl außerordentlich und unvergessen. Die Leistung Scherchens nach dem Bau des Einzelnen und der Dynamik des Ganzen kaum hoch genug zu werten, dabei rein dem musikalisch Konstruktiven zugewandt, ohne Feierlichkeit der Gebärde und ohne gelahrte Explikation der Fugentechnik. Besonders zu gedenken ist noch des ausgezeichneten Organisten *Matthäi*. — Novitäten in einem *Montagskonzert*. Die Aufführungen von Variationen und Rondo von *Günther Raphael* wichtig als Beweis e contrario: wer weiß, daß aus der musikalischen Situation Folgerungen gezogen werden müssen von der Art, daß das bloß gilt, was dem fortgeschrittensten Stande aktuellen Bewußtseins angemessen ist, der findet das hier bestätigt durch die Unmöglichkeit, mit Talent selbst und einiger handwerklichen Geläufigkeit die gewohnten Mittel überhaupt noch zur Wirkung zu bringen. Es ist dafür sehr bezeichnend, daß Raphael dort überall, wo seine Musik überhaupt mehr will als einfach einen akademischen Reger und einen verbürgerlichten Strauß vermischen, Anleihen bei eben der Moderne macht, deren zersetzendem Geist er so bieder widerstehen möchte; bei Hindemith etwa, der dann in der Konservatoriumsluft des übrigen neckisch genug ausschaut. Originale Begabungsimpulse lassen sich bei bestem Willen nicht aufspüren. Es ist notwendig, darauf besonders zu verweisen, da Raphael von einem der verehrungswürdigsten Meister der älteren Generation sehr gefördert wird, so daß man annehmen muß, hier handle es sich tatsächlich um den besten jungen Komponisten konservativer Absicht; trifft das zu, so ist über die konservative Absicht selber entschieden; grob läßt sich sagen, es sei heute die reaktionäre Musik schlecht, ehe sie nur anhebt. Mit der leichten Hand ist es bei ehrbarer Wohlanständigkeit der Gesinnung noch weniger getan als bei leichtem Sinn. — Weiter hörte man von *Bernhard Sekles* den »Dybuk«, ein kurzes, gut instrumentiertes Stück, das Stimmung und poetischen Plan des Tristan-Vorspiels in den gedrückten Ton des östlich Jüdischen zu übertragen sich vornimmt, dabei aber doch technisch auf Ökonomie und Kontur ebensowohl ausgeht wie auf Stimmung: das Werk ist eine Passacaglia über drei Töne, zwischen denen die übermäßige Sekunde nicht fehlt. Charakteristisch die Verkleinerung des Passacagliamaterials im Sinne fortschreitender motivischer Auflösung des Thematischen in Motivisches, wie sie aus der impressionistischen Zeit stammt; richtig die Erkenntnis, daß Passacaglien im alten Sinne, über einen ausgedehnten Grundbaß, nicht mehr möglich sind, unverkennbar aber auch, daß mit der Aufteilung des konstanten Variationsstoffes dessen bindende Kraft sich

mindert, solange er kennbar an der musikalischen Oberfläche bleibt; nur hinter den Kompositionskulissen, wie in Schönbergs Zwölftontechnik, vermag solche Motivökonomie zu wirken, ohne der Monotonie zu verfallen. Doch ist es höchst bemerkenswert, daß derart aktuelle Kompositionsprobleme aus dem Werk eines spätromantischen Impressionisten zwangvoll sich ergeben mit der strengeren Rechenschaft, die er sich über seinen Kompositionsstoff ablegt. — Schließlich der Prometheus von *Skrjabin*, der doch bei aller Absicht weder die erwünschte Ekstase liefert noch als musikalische Gestalt zwingt, noch auch nur die Form füllt; übrig ist da nur noch eine starke koloristische Fähigkeit, die sich allerdings zu einem Klanggebräu verwendet, wie es sich nicht mehr ertragen läßt. — Sonst viel Schubert, die beiden repräsentativen Sinfonien im *Museum* und bei *Wendel*, im Museum mit größerer Wirkung, dank dem Orchester zumal. *Edwin Fischer* spielte die Wandererfantasie mit seiner expressiven Dynamik und seinem Reichtum an Farbe, aber in der unausstehlichen Orchesterbearbeitung von Liszt; *Lula Mysz-Gmeiner* sang Lieder mit großem Können, doch allzu literarisch vom »Vortrag« aus. — Ob man nicht Schubert am besten geehrt hätte durch den Beschluß, für eine Saison seine Werke dem Konzertbetrieb ganz zu entziehen und bei sich zu lassen?

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Durch die Berufung *Ernest Ansermets* an das »Orchestre Symphonique de Paris« sah sich das Orchester der welschen Schweiz gezwungen, das *Gastdirigentensystem* einzuführen. Dort wird auch Ansermet von den zwölf Sinfoniekonzerten zwei leiten und dafür sorgen, daß wir in einem lebendigen Verhältnis zu den Komponisten unserer Tage bleiben. Dies ist um so wertvoller, als die Gastdirigenten, mit Ausnahme von *Hermann Scherchen*, vor allem auf klassische und romantische Musik eingestellt sind: *Felix Weingartner*, *Volkmar Andreae*, *Fritz Brun* und *Albert Wolff*.

Kann man sich einen herrlicheren Beginn eines Konzertwinters denken als eine Aufführung des letzten Werkes von Johann Sebastian Bach? Das gigantische musikalische Testament, »Die Kunst der Fuge«, erklang durch das Orchestre Romand und den Organisten *Karl Matthaei* unter *Hermann Scherchens* anfeuernder Leitung in der Kathedrale. Mit Bedauern sei festgestellt, daß die beiden ersten der drei Spiegelfugen, Nr. 16 und 17, nach der Anordnung Graesers weggelassen, dagegen seltsamerweise die Bachsche Bearbeitung eines Chorals hinzugefügt wurde. Das erste Sinfoniekonzert des Orchestre Romand, ein Beethoven-Abend mit *Fritz Brun* aus Bern als Dirigenten und *Alfred Cortot* als einzigartigen Pianisten, fand vor ausverkauftem Saale statt. Dies wird für sämtliche Sinfoniekonzerte während des kommenden Winters so sein, da alle Plätze durch Abonnement zum voraus belegt wurden. Die unerwartet starke Nachfrage beweist, wie sehr das musikalische Bedürfnis in wenigen Jahren durch die segensreiche Tätigkeit einer starken Persönlichkeit wie Ansermet in Genf gestiegen ist. Den Reigen der unzähligen Solistenkonzerte eröffneten fünf in Genf unbekannte Musiker. Der erst 26jährige Pianist, polnischer Herkunft, *Vlado Perlmuter*, ein ungemein begabter Schüler Cortots, interpretierte Werke aus der neufranzösischen Schule. Der Pariser Cellist *Fernand Pollain* hatte mit *Henri Gagnebin*, nach dem hier beliebten Typus Altes-Neuestes, ein vorbildliches Programm aufgestellt. Im modernen ersten Teil boten sie die Elegie von Templeton Strong und die Cello-Sonate in A-dur von Gagnebin. Die zweite Hälfte enthielt bekannte Werke von J. S. Bach und das herrliche, erst vor fünf Jahren herausgegebene dritte Konzert in A-dur für Cello und Streichorchester des allzulange verkannten Ph. E. Bach.

Eine ergriffene Gemeinde, die den weiten Raum der Kathedrale bis auf den letzten Platz besetzt hielt, lauschte *Albert Schweitzer* aus Lambarene, als er auf der Orgel einige der schönsten Werke J. S. Bachs spielte. Weniger ein Konzert, als ein Gottesdienst eines der größten und innerlichsten Menschen unserer Zeit, dessen Begegnung uns unvergeßlich bleibt.

Willy Tappolet

HAMBURG: Die *Schubert*-Gedächtnisfeiern waren hier sehr zahlreich, doch nur zum Teil ergiebig: wie die der vorletzten Sinfonie in der Nachbarschaft des Landsmanns Bruckner (VII) bei *Muck*. Auch *Furtwänglers* Schubert-Abend (H-moll und »Rosamunde«) verlief in jedem Sinne bedeutend. Der *Lehrer-Gesangverein* hat einen ganzen Abend (unter *Eugen Papst*) Schubert-Chören vornehmlich gewidmet und besonders am »Gesang der Geister« und »Altdeutschen Trinklied« seinen wieder erlangten hohen Stand bekundet. In den Papst-Konzerten hat

man zum ersten Male in Hamburg von der *Singakademie* Palestrinas »Marcellus-Messe« (auch mit dem zweiten Agnus) zu außerordentlichem Eindruck kommen hören. In den Philharmonischen Konzerten hat als Neuheit und in eben vollendeter nachträglicher Instrumentierung *Gerh. v. Keußlers* »Das große Bündnis« nur den Erfolg kühler Achtung gewonnen. Der *Cäcilien-Verein*, den *Julius Spengel* 51 Jahre leitete, hat erstmals unter seinem neuen Dirigenten *Conrad Hannß* (von Haus aus Pianist) konzertiert mit Beethoven, Brahms, Bach, und dabei Sorgfalt und guten Willen zuoberst wahrnehmen lassen. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: In den von *Rudolf Krasselt* mit intuitiver Künstlerschaft geleiteten Abonnementskonzerten der Städt. Opernhauskapelle tauchten verschiedene lokale Erstaufführungen auf. Die von *Rudi Stephan* als Sechsundzwanzigjähriger geschaffene »Musik für Orchester« verrät hohe Könnerschaft und Originalität ihres Ideenschatzes. Die aparte Art der Sinfonietta von *Leoš Janáček* ist aus in bäuerlich-tschechischer Sphäre heimischer Tanzmusik hergenommen und beschwert das Ohr mit einem Übermaß klanglicher Extravaganzen. Liebenswürdiger und rosiger schaut die 1. Suite von *Ottorino Respighi* darein, die Tanz- und Singstücke des 16. Jahrhunderts mit feinem Klangempfinden verarbeitet. In der 7. Sinfonie (op. 24) des Jungrussen *Nikolai J. Mjaskowskij* sind die Brücken zur westeuropäischen Kultur abgebrochen. Es ist ein fraglos von großem Kunstwollen erfülltes Klangmonstrum entstanden, das in ununterbrochenem Zuge wie ein Gewitter in der asiatischen Steppe dahinrast. Weit geklärteren Eindruck hinterläßt *Günther Raphaels* »Thema, Variationen, Rondo«, op. 19 als Produkt einer fruchtbaren Phantasie, die aus der Farbenwelt des Orchesters jeder der sich in Bau, Motivik und Bewegung plastisch von einander abhebenden Variation ihren Eigenwuchs sichert. *Albert Hartmann*

KASSEL: *Bach-Fest.* Zum erstenmal ist in Kassel vom 20. bis 23. September die Jahrestagung der neuen deutschen Bach-Gesellschaft veranstaltet worden. Ist doch Kassel nicht nur die Stadt Spohrs, sondern in gewissem Sinn auch die Stadt von Heinrich Schütz, da dieser als Knabe der Hofkapelle Landgraf Moritz des Gelehrten angehört hat. Die Eröffnungsversammlung im großartigen Saal des roten Palais am Friedrichsplatz stand in erster Linie im Zeichen von Heinrich Schütz. *Max Schneider* (Breslau) brach in kühnen, geistvollen Ausführungen eine Lanze für den viel verkannten Vorläufer Bachs. Am gleichen Abend fand in der großen Martinskirche die erste Konzertveranstaltung des Festes mit einem Schütz-Abend statt. Zuerst wurde das Altersfragment Schützens, das deutsche Magnificat für Doppelchor a cappella aufgeführt. Den Höhepunkt bildeten jedoch die »Musikalischen Exequien auf Heinrich Posthumus von Reuß«, die Totenmesse von unendlicher Schönheit und Ergriffenheit. Als letztes Werk dieses Schütz-Abends folgte die Matthäus-Passion für Solostimmen und Chor in der Einrichtung von Arnold Mendelssohn.
Johann Sebastian Bach kam im Kammermusikvormittag des Staatstheaters am zweiten Festtag zuerst mit dem »Musikalischen Opfer« zu Worte. Das Soloquartett hatte mit *Karl Flesch*, *Li Stadelmann*, *Willi Schmid* und *Heinrich Kruse* vier Interpreten von lebendigem, sehr feinsinnigem Musikertum. Die Solokantate für Alt, von *Paula Lindberg* vorgetragen, wirkte durch die seelische Vertiefung und durch die dunkle Pracht dieses Organs; die Partita Nr. 4 in d-moll wurde von *Fleschs* Meisterhand als solistisches Violinstück mit köstlicher Inspiration für Bachs Kunst gespielt. Den Schluß dieses Vormittags bildete das 6. Brandenburgische Konzert in B-dur. Am Abend des gleichen Tages wurde eine Kantatenauslese Bachs aufgeführt. Dieser Abend erhielt seine besondere Schönheit durch das große Können der Solisten: *Günther Ramin* (Cembalo), *Maria Philippi*, *Bockelmann*, *Louis van Tulder* und *Ria Ginster*. Erlebnisstark war das Orgel-, Orchester- und Chorkonzert am folgenden Tag. *Günther Ramin* interpretierte in seiner vorbildlichen Weise die Passacaglia in c-moll und das Präludium und Fuge in D-dur für Orgel. Die bezaubernde Sopran-Kantate sang *Lotte Leonard* mit der ihr eigenen musikalischen Sicherheit und mit klanglichem Ausdrucksvermögen. In der zweiten Kantate für Sopran, Baß, Chor und Orchester »Auf Frühlings Wiederkehr« erwies sich wieder Lotte Leonards feinfühlige Vortragskunst, während *Wolfgang Rosenthal* die Baßpartie schwungvoll sang. Am Abend hörte man eine gründliche und sorgfältig vorbereitete Aufführung der h-moll-Messe. (Solisten: *Louis van Tuldern*, *Wolfgang Rosenthal*, *Maria Philippi*, *Lotte Leonhard.*) Die mit besonderer Spannung erwartete Aufführung

der »Kunst der Fuge« war ganz in der Ordnung Graesers gehalten. Mit großer Hingabe hatten sich neben dem Orchester das Münchner Violenquartett, dann Günther Ramin und Li Stadelmann in den Dienst der Aufführung gestellt.

Robert Laugs hat nicht nur die künstlerischen Festvorstellungen geleitet, sondern er war auch der Dirigent sämtlicher Konzerte. Der Wunsch mancher, neben ihm einen besonderen Bach-Spezialisten am Dirigentenpult zu sehen, war nicht unberechtigt. Mit Rücksicht darauf, daß in fast allen Konzerten die von Laugs geführten Chöre beteiligt waren, stand solcher Erfüllung eine gewisse Schwierigkeit entgegen. Wenn man bedenkt, daß Laugs ein sehr vielseitig beschäftigter Dirigent ist, dann waren am Maßstab dieser Tatsache doch Aufführungen von sehr ansehnlichem Niveau erzielt worden, woran das von Laugs geführte Orchester des Staatstheaters und die von ihm geleiteten Kasseler Chorvereinigungen ihren erheblichen Anteil hatten. *Christian Burger*

KIEL: Die ersten Konzerte der laufenden Spielzeit brachten einige Erst- und Uraufführungen, die Anspruch auf allgemeineres Interesse erheben dürfen. Chöre und Zwischenaktmusik zu dem heroischen Drama »Thamos, König in Ägypten« von Mozart (komponiert 1779/80). Einrichtung für den Konzertgebrauch von *W. Meckbach*. Es sind dies drei Chöre, ein Melodram und vier Orchesterzwischenspiele, die der 17jährige Mozart zu dem Schauspiel des Wiener Dichters Frhrn. v. Gebler schrieb. Das Stück fiel seinerzeit durch und wurde trotz der nachträglich entstandenen Musik Mozarts nicht mehr aufgeführt. So war bis heute eine öffentliche Aufführung wohl nicht erfolgt. Die Meckbachsche Einrichtung hatte bei der hiesigen Erstaufführung unter Leitung von *Fritz Stein* vollen Erfolg. Um die nötige Verbindung und Überleitung zwischen den Chor- und Instrumentalsätzen herzustellen, die, selbstverständlich, unverändert geblieben sind, hat Meckbach den Inhalt des Dramas in erzählender Form zusammengedrängt in freien jambischen Versen. Ob sprachlich alles als geglückt anzusehen ist, sei dahingestellt. Unzweifelhaft jedoch ist der musikalische Teil nach Sinn und Bedeutung vertieft und zu größerer Form verbunden, und damit ist lebendigste, dramatische Musik Mozarts dem Konzertgebrauch erschlossen.

J. S. Bach »Die Kunst der Fuge« für den Konzertgebrauch eingerichtet von *H. Th. David*. Kurz nacheinander sind jetzt zwei Bearbeitungen erschienen. *W. Graeser* hat sich darauf beschränkt, die »Kunst der Fuge« in ihrer nach Bachs Tod veröffentlichten Gestalt zu orchestrieren. Der Frankfurter Musikwissenschaftler H. Th. David griff dagegen auf das Bachsche Autograph zurück. Hieraus ergab sich eine grundlegende Änderung in der Reihenfolge der Fugen. Dies war zweifellos der schwierigste und verantwortungsreichste Teil der Arbeit. Zum Ganzen ist zu sagen, daß es David gelungen ist, eine Anordnung zu finden, die einen logisch begründeten *Entwicklungsgedanken* sowohl in der Umbildung des Urthemas als hinsichtlich der bisher verborgenen großen Gesamtform offenbart. Auch David übertrug das Werk auf einen größeren Klangkörper: Streichorchester, Holzbläser und eine Tuba. Durch sehr geschickte Ausnützung der Klanggegensätze ist äußerste Prägnanz und Klarheit des Stimmgeflechts, auch da, wo es sehr eng geknüpft ist, erreicht. Es ist anzuerkennen, daß David mit sicherem Stilgefühl alle äußerlichen Orchesterwirkungen vermieden hat. Die Uraufführung brachte dem Bearbeiter und dem Dirigenten, *Fritz Stein*, ehrende Auszeichnung ein.

Kurt Thomas: Serenade für kleines Orchester op. 10. (*Uraufführung* im 1. Sinfoniekonzert, Leitung *Fritz Stein.*) Der Komponist hat hier eine treue Gemeinde seit den oft wiederholten Aufführungen seiner großen achtstimmigen a cappella-Chorwerke (Messe, Passion, Psalm). Nun erntete er auch als Orchesterkomponist begründeten Erfolg. Die Serenade hat fünf Sätzchen, deren Sinn ohne weiteres verständlich wird als: Anmarsch der Musikanten, Ständchen (Thema mit Variationen), ein Tänzchen (Scherzo mit Trio), Zwiesprache, und, nach ungeduldigem Hineinplatzen der Gefährten, Abzug. Die beziehungsreiche Verarbeitung charakteristischer Themen führt zu einer abgerundeten und geschlossenen Form. Ein lustiger Einfall: im Abzug der Musikanten erscheint einfach das Anmarschthema in Umkehrung. Das kleine Orchester klingt farbig, auch harmonisch sehr reich. Im ganzen: eine zugleich unterhaltsame und wertvolle Gebrauchsmusik. *Paul Becker*

KÖNIGSBERG: Die Tatsache, daß *Hermann Scherchen* nach schwierigen Verhandlungen der neue Generalmusikdirektor der Stadt Königsberg geworden ist, beleuchtet zur Genüge die stark veränderte Lage in unserem Konzertleben. Schon in den wenigen

Monaten seines Hierseins sind sehr deutlich fühlbare Ströme der Anregung von ihm ausgegangen. Diese Auflockerung tat unserm verkalkten Musikleben bitter not. Was Scherchen als Dirigent und Orchestererzieher bedeutet, bedarf keiner weiteren Erklärungen. Segensreich ist aber auch seine Einwirkung auf die Programmbildung, die hinfort erheblich mehr als bisher das *Neue* berücksichtigen wird. Die musikalischen Geschicke des Königsberger »Rundfunk« sind ihm ebenfalls unterstellt. Folgende Tatsachen mögen hier alles besagen. Man erlebte innerhalb weniger Wochen Aufführungen von Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten«, Webers »Euryanthe«, Purcells »Dido und Aeneas«, Bachs »Musikalischem Opfer« und der »Kunst der Fuge«. — Als neuer Leiter der »Musikalischen Akademie« vermittelte Scherchen die hiesige Erstaufführung von Honeggers »König David« (eine glänzende Wiedergabe mit *Gerda Müller-Scherchen* als Sprecherin und *Rose Walter*, *Agnes Lenbach* und hiesigen Opernkräften in den Gesangspartien). — *Hugo Hartung*, der neue, ausgezeichnete Leiter der »*Singakademie*«, brachte bisher Aufführungen von Haydns »Schöpfung« und des 100. Psalms von Reger. *Otto Besch*

LONDON: Programme, die ausschließlich *einem* Komponisten gewidmet sind, gehören bekanntlich zu den gefährlichen Experimenten, namentlich wenn es sich um Zeitgenossen handelt. Der hier seit Jahren ansässige Holländer *Bernard van Dieren* und der Balte *Medtner* wagten es beide; der erste unter Mitwirkung der feinen Klavierspielerin *Frida Kindler*, des *Mangeotschen Streichquartetts*, des *Cathedral Männerstimmenquartetts*, eines Kammerorchesters unter der Leitung des jungen *John Barbirolli* und des für moderne Musik begeisterten Sängers *John Goss*; letzterer mit der Hilfe des eigenen eminenten Klavierspieles und der dramatisch begabten Sängerin *Makoushina*. Wie üblich bei diesen Veranstaltungen, traten nicht nur die starken, sondern auch die schwachen Seiten in die Erscheinung. Van Dieren wird von vielen für den direkten Erben der großen Kontrapunktiker gehalten und kein Zweifel, daß ihm in dieser Richtung eine ungewöhnliche Begabung und großes Können zur Verfügung stehen; ob aber die eigentliche Erfindung, die seiner komplizierten Technik den lebenspendenden Impuls verleihen soll, auf gleicher Höhe sich bewegt, ist eine Frage, die dieses Konzert jedenfalls nicht mit einem unbedingten »Ja« beantwortete. Es fehlt seinen Themen die scharfgezeichnete Linie, seinen Liedern die feine Charakterisierung: eine »Bergerethe« klingt bei ihm ähnlich wie eine dramatische Szene, ein Rondel nicht wesentlich verschieden von einem Heimschen Gedicht wie »Mir träumte von einem Königskind«. Am besten gelingt ihm das Parodistische. Alles in allem eine interessante Erscheinung, welche das Große streift, ohne es ganz zu erreichen. Ähnliches empfindet man bei Medtner, wenn auch aus ganz verschiedenen Gründen. Hier wuchert ein Reichtum an Erfindung und der Mittel, dem nur ein vollendetes Formgefühl fehlt, um aus dem großen Vertreter der Romantik in unserer Zeit einen wahrhaft großen Tonsetzer zu machen. Klangschön ist alles, was er schreibt, namentlich seine Lieder, deren Stimmung fast immer das Richtige trifft, aber immer stört ein »Zuviel« den Vollgenuß und beeinträchtigt die künstlerische Bedeutung. In einem der *British Broadcasting* (Radio) Konzerte sang der neue Chor dieser Gesellschaft *Granvil Bantocks* von derselben zur Dreijahrhundertsfeier Bunyans bestellten »Pilgrims Progress« für Chor, Soli und Orchester. Dem Texte gemäß spielt das Rezitativ darin eine allzu große Rolle, während Chor und Solisten nur spärlich zu Worte kommen. Ist dies an und für sich eine schwer zu umschiffende Klippe, so scheiterte das fast zwei Stunden dauernde Werk an einem auffallenden Mangel an Originaleinfällen. Es ist vorzügliche Mache, aber leider nicht mehr als das. Dasselbe läßt sich von Kurt Atterbergs preisgekrönter Sinfonie sagen, die das Londoner Sinfonieorchester unter Beecham brachte. Freilich ein flott geschriebenes Werk, bei dem aber so viele hervorragende Vorgänger Pate gestanden haben, daß die Paten den Täufling fast erstickten. Das Londoner Sinfonieorchester produzierte auch einen hier noch wenig bekannten Dirigenten, *Emil Cooper* aus Rußland, dessen verzwicktes Taktieren Haydn, Bach und Mozart verhängnisvoll wurde, der sich jedoch in dem farbenprächtigen »Feuervogel« von Strawinskij und dem Pelion auf Ossa häufenden Skrjabinschen »Poème de l'Extase« rehabilitierte. Und endlich sei noch des beispiellosen Erfolges der *Berliner Philharmoniker* und *Furtwänglers* erwähnt, von dem ich nur das Albert Hall-Konzert hören konnte, da, bei den ausverkauften Häusern, die Agenten es

nicht für der Mühe wert hielten, die Presse mit Plätzen zu bedenken. Die Philharmoniker spielten nur Bekanntes, selbst eine Bruckner-Sinfonie wurde durch eine Beethovensche ersetzt. Warum, auf wessen unzulänglichen Rat? — Übrigens sollte man, wenn, was sehr zu begrüßen wäre, eine Brucknersche Sinfonie aufgeführt werden soll, die dritte, siebte, achte oder neunte wählen, nicht gerade die vierte, deren mit dem deutschen Wald zusammenhängende Bedeutung dem Ausländer verschlossen ist. *L. Dunton Green*

LÜBECK: In das Dunkel, das bislang über den Abendmusiken *Ditrich Buxtehudes* lagerte — ihre Partituren waren sämtlich verschollen, nur von einer einzigen ist das Textbuch erhalten —, hat der für die Entwicklungsgeschichte des vorbachschen Oratoriums bedeutsame und aufschlußreiche Fund Dr. *Willy Maxtons* (Osnabrück) nun Licht gebracht: im Verfolg einer Arbeit über Johann Theile entdeckte er die Stimmen zu der Abendmusik, die Buxtehude für das Jahr 1683 komponierte. In der Einrichtung Dr. Maxtons gelangte das hochinteressante Werk an der Stätte von Buxtehudes Wirksamkeit, der Lübecker Marienkirche, zur neuzeitlichen *Uraufführung*. Das Textbuch des unbekannten Verfassers behandelt in Bibelwort, Choral-lied und eigener barock-überladener Sprache einen Lieblingsstoff des Frühbarock: Das jüngste Gericht. Die drei allegorischen Gestalten Geiz, Leichtfertigkeit und Hoffahrt schildern im ersten Teil des ursprünglich auf drei Abende verteilten Werkes triumphierend die Verderbnis der Zeit; den zweiten und dritten füllen die Dialoge der guten und bösen Seele; mahnend und warnend mischt sich die Stimme Gottes in den Kampf, reflektierend begleitet ihn der Chor. Mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln hat Buxtehude die religiös-allegorische Dichtung in Musik gesetzt. Für die fein allegorischen Figuren verwendet er Soprane (die zu seiner Zeit vom Knabenchor gestellt wurden), für die Rezitative der göttlichen Stimme einen Baß. Ein fünfstimmiger Chor mit 2 Sopranen, ein »kleiner Chor« aus Alt, Tenor und Baß und ein Streichkörper aus 2 Violinen, 2 Bratschen und Baß treten hinzu. Die Formen, deren Buxtehude sich bedient, sind die üblichen des Frühbarocks: das orgel- oder cembalobegleitete Rezitativ, das in diesem Werk nur geringe Ansätze zu dramatischer Belebung zeigt, das lyrisch empfindsame Arioso und die kürzere Strophenarie, deren Schlüsse dem Zeitgeschmack der Koloratur huldigen. Das Schwergewicht ruht in den rhythmisch reichgestaltigen, in der Helligkeit des Klangs bezaubernden Chorsätzen, die durchweg instrumental begleitet sind und durch ihre kraftvoll-lebendige Deklamation wie durch ihre Tonartencharakteristik fesseln. Die stärkste und tiefste Wirkung erreichen sie in den Choralvariationen, die die Formen des Orgelchorals auf den Vokalkörper übertragen und mit ihrer fugierten Stimmführung einen willkommenen Gegensatz zu der überwiegend homophonen Satzweise der übrigen Teile bilden. Beschwingtheit des Tempos, Lebendigkeit der Deklamation und Helligkeit des Klangbildes sind die besonderen Kennzeichen der Musik, die in einzelnen Arien bedeutsame Ansätze zu illustrativer Charakterisierung des Textes und expressiver Chromatik aufweist und in den ausdrucksgewaltigen Schlußchören der beiden ersten Akte wie in dem zu mystischer Verklärtheit sich steigernden Abschluß ihre Höhepunkte hat. Unter der überlegenen und stilkundigen Leitung Dr. *Maxtons* hinterließ das eine Aufführungsdauer von zweieinhalb Stunden beanspruchende Werk einen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Hervorragende solistische Leistungen boten in den Partien der guten und der bösen Seele *Else Suhrmann* und *Magdalene Zick* (Osnabrück); den Chor stellte die prachtvoll disziplinierte *Vereinigung für kirchlichen Chorgesang*. *F. Jung*

MAILAND: Die *Scala* gab eine Reihe von Sinfoniekonzerten unter Leitung der Kapellmeister *Toscanini* und *Defauw*. Toscanini hat vermöge seiner wunderbaren Kunst in seinen Konzerten sehr interessante Programme verwirklicht: die Sinfonie in D-dur von Mozart, die »Tre Canzoni« von Pizzetti für Gesang und Streichquartett, welche in der Bearbeitung für Orchester allerdings etwas von der Intimität ihrer ursprünglichen Quartettgewandung einbüßen, die »Berceuse« und das »Rondo Arlecchinesco« von Busoni; die elegante »Daphne und Cloe« von Ravel. Im zweiten Konzert unter Leitung Toscaninis lernten wir den »Psalmus Hungaricus« von Kodály kennen, den ich nicht nur für eine der charakteristischsten ungarischen Kompositionen, sondern auch für eine der originellsten in der Musikliteratur halte. Der Psalm kündet die ungarische Volksseele, ebenso wie der »Boris« von Mussorgskij die russische. Diese Musik ist der ungestüme Schrei eines

ganzen Volkes und der feurige Ruf einer Seele. Der Erfolg war außerordentlich sowohl für den Komponisten als auch für Toscanini, der sein drittes Konzert durch unvergeßliche Vorträge dem Gedächtnis Schuberts widmete. Defauw leitete die »Impressions d'Ardennes« von Jongen, die die starke musikalische Begabung dieses tüchtigen belgischen Komponisten beweisen, den »Beato Regno« von Tommasini, Stücke von Prokofieff und von Glasunoff. Dem hervorragenden Dirigenten spendete das Publikum starken Beifall. *Lodovico Rocca*

MÜNCHEN: Unter den ungezählten Schubert-Feiern verdient die von der Staatsoper im Nationaltheater veranstaltete der besonderen Hervorhebung, weil *Hans Knappertsbusch* sich in ihr der beiden selten gehörten italienischen Ouvertüren einmal annahm. Auf der gleichen Höhe hielt sich seine Wiedergabe von Richard Strauß' »Panathenäenzug« mit dem virtuosen einarmigen Pianisten *Paul Wittgenstein* in einem Konzerte der Musikalischen Akademie. *Siegmund v. Hausegger* brachte in einem seiner Abonnementkonzerte die »Variationen über ein Schubert-Lied« (*Uraufführung*) von *Hans Sachse*, die freilich die hochgespannten Erwartungen nicht erfüllten, weil das gewählte Thema (»Die Nebensonnen«) einer Abwandlung im eigentlichen Variationssinne widerstrebt. Eine weitere Uraufführung gab es in den Volkssinfoniekonzerten mit einem stimmungsvollen, aber in diesem Stimmungshaften zerfließenden Requiem für Alt und Orchester von *Alfred Schlageter*. Ein anderes dieser Konzerte, das dem »Anschluß Österreichs auf musikalischem Gebiete dienen« wollte, machte mit der unproblematischen, musikfrohen Sinfonie des Wieners *Alfred v. Arbter* bekannt, ferner mit dem von *Rudolf Macudzinsky* überlegen gespielten Romantischen Klavierkonzert des einfallsreichen Vollblutmusikers *Joseph Marx*, dessen fülliger Satz und blühende Instrumentation allerdings an einer gewissen Hypertrophie leiden. An einem Hindemith-Abend der »Vereinigung für zeitgenössische Musik« spielte das unübertreffliche *Amar-Quartett* als neu für München »Stücke für Streichquartett« aus op. 46, mit ihrer musikantischen Lebendigkeit und »primären Aktivität der Linie« echter *Hindemith*. Ebenfalls neu für München war ein Streichsextett von *Adolf Busch*, für das der Komponist mit seinen Genossen selbst warb. Es kann seine Herkunft von Brahms und Reger nicht verleugnen, ist prägnant gefaßt und kontrapunktisch reich gesalbt. Gelegentlich einer Schubert-Feier der Goethe-Gesellschaft lernte man das Orchester der *Wiener Kammerkonzertvereinigung* kennen, eine ausgezeichnet disziplinierte Körperschaft, aber im Vortrag von erkältender schulmäßiger Nüchternheit. *Willy Krienitz*

NEAPEL: Die Konzertsaison begann bezeichnenderweise am 30. Oktober mit einem Konzert des römischen *Augusteo-Orchesters* unter *Bernardo Molinari*. Neapel hat auf dem Papier drei Sinfonieorchester: Das des San-Carlo-Theaters, das durch die Restaurierungsarbeiten des Hauses bis Februar seiner Wirkungsstätte beraubt ist und auseinander zu fallen droht; das Orchester der *Konzertgesellschaft Alessandro Scarlatti*, das ohne Führer ist und das soeben vom Rotaryklub begründete Orchester der *Società di Concerti orchestrali*, das zu öffentlichem Auftreten noch nicht reif ist. — Also muß Rom aushelfen. Die Gäste brachten eine Suite des jungen neapolitanischen Komponisten Mario Pilati und Honeggers Pacific 231 mit großem Erfolg, der auch der Fünften Sinfonie von Dvořák treu blieb. *Maximilian Claar*

PARIS: Im Oktober, dem Monat der Wiedereröffnung der Konzerte, hat sich Paris durch zwei neue sinfonische Gesellschaften bereichert gesehen: das *Orchestre philharmonique de Paris* und das *Concerts Poulet*. Damit ist die Zahl der Unternehmungen dieser Art auf sechs gestiegen. Bis jetzt ist noch nicht zu spüren, daß die Musik durch diese Vermehrung an großen Konzerten gewonnen hat. Die Programme der einen wie der anderen nähren sich vorsichtig vom klassischen, man kann sagen — vom gespieltesten Repertoire. Die Neuigkeiten, ganz gering an Zahl, sind: in der *Société des Concerts Jacques Iberts* »Ballade vom Gefängnis zu Reading« nach Oscar Wilde; bei den *Colonnes* eine Folge anmutiger Bilder von *Cools* »Chez nos filles«, fünf kleine freundliche Stücke in diskreten Farben; bei Pasdeloup eine Kanadische Suite (Lieder für Chor und Orchester) von *Claude Champagne*, die alte französische Gesänge ins Gedächtnis ruft, deren Andenken in Kanada lebendig geblieben. Endlich bei den neuen Philharmonikern *Honeggers* »Rugby«, wo wir die Anlage des »Pacific 231«, nicht aber die Anhänger dieses Sports wiederfinden. Dieselbe Gesellschaft läßt Schuberts Sinfonie in C neuerstehen; sie wurde, glaube

ich, seit Chevillard im Jahre 1908 nicht wieder gespielt. Auch durch *Elisabeth Schumann* wurde Schubert gefeiert, bei den *Lamoureux* sowie in einem Sonderkonzert, während uns eine britische Sängerin, *Cedar Paul*, mit Liedern und Erzählungen der britischen Inseln bekannt machte. *J. G. Prod'homme*

TURIN: Im Teatro Regio finden einige Orchesterkonzerte statt: *Antonio Guarnieri*, ein ausgezeichneter Dirigent, hat als Neuheit »Scarlattiana« von *Casella* für kleines Orchester und Klavier, das der Autor selbst spielte, vorgeführt. Der Erfolg war groß. Die Komposition ist frisch, geistreich und überaus gefällig. Casella hat aus thematischem Material, das von vielen kleinen Bruchstücken der »Opera omnia« von Domenico Scarlatti gebildet wird, mit ebenso maßvoller wie eleganter Instrumentation fünf Stücke gewoben, die zu den glücklichsten seiner reichen Produktion gehören. Das Problem war nicht leicht: es handelte sich darum, zwei weit auseinanderliegende Epochen zu verschmelzen, das 18. mit dem 20. Jahrhundert; die Form und den Gedanken von gestern mit dem Geist von heute. Casella hat diese Aufgabe in auserlesener Weise gelöst. Ebenso hat die »Giara«, die Casella in einem der folgenden Konzerte dirigierte und die nunmehr überall bekannt ist, die wärmste Sympathie erweckt wegen ihres so fröhlich karikierenden Inhalts, der Originalität ihrer Rhythmen und ihrer Instrumentation. Auch als Dirigent war Casella sicher und genau. Wir werden seine so zarte und poetische Interpretation der Schubertschen »unvollendeten« Sinfonie nicht vergessen. — Von jetzt an werden die Konzerte von den Kapellmeistern *Da Sabata*, *Defauw*, *Fried*, *Schalk* und *Toni* dirigiert. *Magda Brard*, die herrliche Pianistin, die mit der vollendetsten Technik eine delikate und raffinierte Kunst der Interpretation verbindet, hat ein Konzert im Lyceum gegeben, wo sie uns Proben moderner Autoren, wie *Pick Mangiagalli*, *Alfano*, *Castelnuovo* und *Fuga* (eine neue und malerische »Impressione«), darbot, denen ein warmer Erfolg beschieden war.

Lodovico Rocca

WEIMAR: Die Goethe-Stadt steht im Zeichen Schuberts. Da eine zusammenraffende Persönlichkeit hier fehlt, feiert jeder seinen Schubert nach seiner Art: Das Theater, die Musikschule, die Gesangvereine, das Reitz-Quartett und das Weimarische Trio und was sonst noch inneren Antrieb dazu verspürt. Aber Schubert ist nicht tot zu kriegen. *Praetorius* bringt im Theater die 4. und 5. Sinfonie ohne tieferes Einstellungsvermögen. Im ersten Konzert der Staatskapelle gab's eine recht derbe Aufführung von Wolfs »Penthesilea« unter Praetorius und eine langweilige Interpretation der größtenteils überwundenen dritten Sinfonie von *Wetz* unter Leitung des Komponisten. An seinem ersten Abend hatte das *Reitz-Quartett* mit Hindemiths Streichquartett in F-moll einen sensationellen Erfolg. Haydns »Jahreszeiten« feierten durch den »Neuen gemischten Chor« unter *Praetorius* und mit *Xaver Mang*, *Elsbeth Bergmann-Reitz* und *Benno Haberl* als Solisten fröhliche Urständ. *Walter Rein* hat das Verdienst, mit Schuberts »Stabat mater« und Bruckners d-moll-Messe einem zahlreichen Publikum am Totensonntag Trost und Erhebung gegeben zu haben, wenn auch die Aufführung oft unter der Unzulänglichkeit des Apparates litt. *Otto Reuter*

WIEN: In einem Konzert der Oratorienvereinigung unter *Rudolf Nilius'* Leitung kam ein junger unbekannter Komponist mit einem großen abendfüllenden Chorwerk zu Gehör. Die Komposition führt den Titel »Laudamus« und das Titelwort leuchtet zugleich als geistiges Leitmotiv den sechs Lobgesängen voraus, die hier über einzelne Satzprägungen aus dem Gloria-Text und aus den Psalmen angestimmt werden. Der Autor heißt *Boris Papandopulo*, ist 22 Jahre alt, russischer Abkunft, in Honeff am Rhein geboren, hat in Agram studiert und lebt in Wien. Ein etwas bewegtes Nationale, das aber in diesem Fall die Entwicklung anscheinend zum Guten wandte, so zwar, daß sich das ursprüngliche Musikantentum des jungen Mannes in unversehrtem Naturzustand erhalten konnte. Papandopulo komponiert in seliger Unbeschwertheit von aller zeitgemäßen Problematik, kunstlos, primitiv, etwa mit der überzeugenden Naivität eines Bauernmalers, der, seines Gottes voll, nur mit lachenden, ungetrübten Farben operiert, mit Knallrot, Grellblau, Saftgrün oder mit hell glänzenden Goldlasuren. Er schwelgt in Diatonik, kostet die Herrlichkeiten einfacher Dreiklangsverbindungen oder die Wunder der Nonen-, Undezimen- und Tredezimenakkorde ganz so aus, als wäre das Phänomen solcher Klangschönheiten hier zum ersten Male entdeckt worden. Die Stärke des Komponisten liegt im vokalen Element, und

es ist erstaunlich, mit welcher Fertigkeit dieser Zweiundzwanzigjährige einen klingenden, dankbaren Vokalsatz zu schreiben vermag. Talentprobe eines wohl etwas derben und ungeschliffenen, aber durchaus Vertrauen erweckenden Diesseitsgeistes. — Die *Philharmoniker* mit *Schalk* an der Spitze stellten neben *Atterbergs* Preissinfonie — gedankenreicher Eklektizismus, der unter der Hand eines charaktervollen Künstlers und Musikers förmlich Originalitätswert erhält — *Franz Schmidts* 3. Sinfonie, die in der österreichischen Sektion der Columbiakonkurrenz prämiiert wurde. Diese mehr idyllische als sinfonische Musik träumt vom österreichischen Kolorit in Klang und Sang, freilich ohne daß es gelänge, die verschwimmenden Traumbilder zum realen Kunstwerk von ernsterer tonkünstlerischer Bedeutung zu zwingen. So klingt diese 3. Sinfonie als ein matter, schwächlicher Nachhall jener zweiten, die einstmals als verheißungsvoller Auftakt mit sanguinischem Jubel begrüßt wurde. — Die offiziellen Schubert-Feiern gelangten an ein ziemlich erschöpftes Publikum, dem ein Jahr lang von berufener und und noch mehr von unberufener Seite zugesetzt worden war. Zudem fehlte es dem Festprogramm, so viel des Schönen und Würdigen auch geboten wurde, einigermaßen an der rechten Planmäßigkeit in der Anlage. Fast möchte man meinen, daß sich das Eigentümliche Schubertschen Musizierens, sein seliges Sichverströmen, seine »himmlische Länge«, noch hundert Jahre nach seinem Tode irgendwie auswirken wollte. Das ernste Nachwort hatten die Musikwissenschaftler, die zu einem »*Internationalen Kongreß für Schubert-Forschung*« zusammentraten. Das Zustandekommen des Kongresses ist das Verdienst des Professors *Otto Erich Deutsch*, sowie der Universitätsdozenten *Haas* und *Alfred Orel*. Herr *van Hoboken*, ein großherziger Kunstmäzen, hatte die Veranstaltung unter seine Fittiche genommen, *Eusebius Mandyczewski*, der Doyen der Schubert-Forscher, führte den Vorsitz. Zweck der Tagung war: eine Fühlungnahme unter den namhaften Fachgelehrten und -schriftstellern herbeizuführen; unmittelbare Ergebnisse standen ja kaum zu erwarten. Immerhin gab es eine Reihe interessanter und fesselnder Vorträge. *Max Friedlaender* sprach über Schubert-Handschriften, *Otto Erich Deutsch* zum thematischen Katalog der Werke Schuberts. Ein begeistertes Schubert-Bekenntnis legte *Ernst Křenek* ab, der namentlich die »nach innen gewandte Originalität« des Meisters hervorhob und ihn als spezifisch österreichischen Künstler und in Hinblick auf die gedankliche Fülle mit Stifter und Nestroy verglich. *Ernst Bücken* wies insbesondere auf das »Naive« im Schillerschen Sinne hin, das Schuberts Werke kennzeichnet. *Gustav Becking* sagte in hübscher, antithetischer Formulierung ungefähr: daß Beethoven gleichsam in der Mitte steht als allmächtiger Bezwinger der Natur, während dem Romantiker Schubert die ganze Herrlichkeit der Natur zuströmt, ohne daß er sie bezwingen wollte oder könnte. *Willi Kahls* interessante Betrachtungen gingen von den lyrischen Klavierstücken aus und gipfelten etwa im Nachweis, daß Schubert hier durchaus aus der Natur des Instrumentes komponiert hat, wie er ja überhaupt ein völlig klares Grenzbewußtsein für die Unterscheidung vokaler und instrumentaler Elemente besaß; im Gegensatz zu Mendelssohn, der in romantischer Vertauschung der Begriffe die Eindeutigkeit des Tones über die des Wortes stellte und so zu den aus vokaler Vorstellung geschöpften »Liedern ohne Worte« gelangte. *Hans Költzsch* legte sich die Frage vor, ob Schuberts Klaviersonaten bloß Nebenwerk oder ob sie Lebensinhalt seien und gelangte zu dem Resultat, daß Schuberts Sonatenschaffen die Bedeutung einer Zentralsonne habe, da nirgends so wie hier die entscheidenden Stilkrisen in Erscheinung träten, die Schubert auszutragen und zu überwinden hatte. Im Anschluß an *Otto Vrieslanders* tief schürfende Formaluntersuchung über zwei Stellen »himmlischer Länge« entstand eine schärfere Meinungsdifferenz über Vortrags- und Auffassungsfragen, der *Ernst Deceys* Referat über Schuberts Tanzmusik das allseits erwünschte Ende bereitete. Der Vortragende schien von seinem Thema geradezu tänzerisch beflügelt zu werden und seine Ausführungen gestalteten sich zu einem sprühenden, geistreichen Impromptu, das das reichlich beigebrachte wissenschaftliche Material anmutig und launisch verarbeitete.

Heinrich Kralik

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE WERKE

Paul Hindemith wird nach Fertigstellung seiner *komischen Oper*, deren Titel noch nicht feststeht, ein *Ballett* für Djaghileff schreiben.

Selma Lagerlöf beauftragte *Swend Lindström* mit der Bearbeitung ihrer »Kavaliere auf Eckeby« zu einem *Opernlibretto. Hermann Elvén* hat die Musik zu dieser Oper geschrieben.

Mark Lothar hat kürzlich eine neue Oper »Ninon de Lenclos« nach dem Drama von *Ernst Hardt* beendet.

Otto Stransky setzte *Heinrich Brandts* abendfüllende Groteske »Das Hohngelächter« in Musik.

* * *

Felix Weingartner beendete jüngst seine *6. Sinfonie*, betitelt »La tragica«, deren 2. Satz eine getreue Ausführung der Skizzen Schuberts zum 3. Satz der »Unvollendeten« ist.

Waldemar v. Baußnern hat ein neues Orgelwerk geschrieben: 26 Choral-Vorspiele auf alte Melodien seines kürzlich bei M. Schauenburg erschienenen vokalen Choralwerkes.

OPERNSPIELPLAN

LENINGRAD: An Erstaufführungen sind vom *Staatlichen Akademischen Theater* in dieser Spielzeit geplant: Křenek »Jonny spielt auf«, Schostakowitsch »Die Nase« und Strauß »Rosenkavalier«.

STUTTGART: Das *Württembergische Landestheater* hat die einaktige Oper »Das Gazellenhorn« von *Hugo Herrmann* zur *Uraufführung* in dieser Spielzeit angenommen.

* * *

Die *Wiener Staatsoper* veranstaltet Ende Februar 1929 ein offizielles Gastspiel in *Stockholm* und *Kopenhagen*.

KONZERTE

BAMBERG: Die neugegründete *Bamberger Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler* trat erstmals mit einem Kammermusikabend an die Öffentlichkeit, an dem Werke lebender fränkischer Komponisten zur Aufführung kamen. An erster Stelle hörte man drei Sätze aus dem »romantischen Sextett« von *Franz Berthold*, sodann die Fantasie für Streichorchester von *Wilhelm Matthes* und zum Schluß die *Uraufführung* eines Streichquartetts von *Alfred Küffner*. Das Bamberger Streichquartett der Herren *Schürer*, *Bauer*, *Kunkel* und *Knörl* brachten die Werke bestens heraus.

SCHAFFHAUSEN: *Oskar Disler* bringt in den *Sinfoniekonzerten des Musikkollegiums* 1928/29 unter anderen folgende Werke zur Aufführung: Schönberg: Lied der Waldtaube, Hindemith: Konzert für Viola d'amore, Schreker: Kammersinfonie, R. Strauß: Till Eulenspiegel, Kodály: Psalmus hungaricus.

WÜRZBURG: *Karl Schäfers* »Musik über einen Choral für Orgel, 2 Trompeten, Solosopran und einstimmigen Männerchor« gelangte unter *Hans Schindler* zu erfolgreicher *Uraufführung*.

ZWICKAU: Unter Leitung von *Johannes Schanze* kam hier eine würdige Aufführung des »Requiem« von *Richard Wetz* zustande.

TAGESCHRONIK

Furtwängler bleibt in Berlin. Als sich die Öffentlichkeit eben mit der Tatsache abzufinden begann, daß Furtwängler Berlin verläßt, um an die Wiener Oper zu gehen, ist jetzt die Entscheidung dahingehend gefallen, daß Furtwängler in Berlin bleibt und gleichzeitig Verhandlungen eingeleitet sind, das Philharmonische Orchester von der Stadt Berlin unter Beihilfe des Staates zu übernehmen. Die Folgen der kommenden Regelung lassen sich jetzt nur andeuten. Unbedingt zu begrüßen ist, daß Furtwängler Berlin erhalten bleibt und daß vom Philharmonischen Orchester die wirtschaftlichen Sorgen mit einem Schlage genommen sind. Erfreulich ist ferner, wie Stadt und Staat gemeinsam an die Erfüllung musikkultureller Aufgaben herangehen.

Die *Städtische Oper* hatte die Einrichtung einer »*Jungen Opernbühne*« geplant. In diesem Opern-Studio sollten in Sonntag-Matineen Werke junger unbekannter deutscher Komponisten öffentlich aufgeführt werden. Es waren bereits die ersten Werke in Aussicht genommen; da hat die Berliner Stadtverordnetenversammlung einen Strich durch den ganzen Plan gemacht, indem sie die Vorlage ablehnte. Dagegen stimmten unter anderen sowohl die Kommunisten, die erklärten, die gegenwärtige Bühne habe mit der Welt des Arbeiters nichts zu schaffen, wie die Deutschnationalen. In der Sitzung mußte Oberbürgermeister Böß Bruno Walter vor Angriffen verteidigen. Daß der Gedanke, jungen Komponisten die Aufführung ihrer Werke zu ermöglichen und den Hörer mit der neuen Klangwelt mittels des »Studios« vertraut zu machen, gescheitert ist an der Ab-

stimmung der Stadtväter, ist auf jeden Fall bedauerlich.

Der für die Vorbereitung der *Berliner Festspiele 1929* eingesetzte Ausschuß berichtete jüngst auf Einladung von Oberbürgermeister *Böß* über den Stand der Vorarbeiten, um den propagierten Plan einer *Berliner Saison* auf künstlerischem Gebiete zu verwirklichen. Das Programm für die Veranstaltung, die von *Mai bis Ende Juni* dauern soll, ist vom Generalintendanten *Tietjen* in Gemeinschaft mit dem Intendanten Dr. *Eger* in großen Zügen ausgearbeitet worden. Den Hauptanteil an musikalischen Darbietungen werden die Opernhäuser haben, und zwar sollen insgesamt zwanzig Opern von Mozart, Wagner und Strauß in Neueinstudierungen und Neuinszenierungen aufgeführt werden. Außerdem sind Uraufführungen moderner Komponisten vorgesehen. Auf dem Gebiet der Konzertmusik ist unter Leitung von *Furtwängler*, *Kleiber*, *Bruno Walter*, *Klemperer*, *Blech* und *Strauß* eine Reihe von Konzerten geplant. Auch große Chorkonzerte des Deutschen Sängerbundes und des Arbeitersängerbundes werden in diesen Festspielwochen zu hören sein. Schließlich sind noch intime Kammermusikveranstaltungen vorgesehen, und zwar soll im Charlottenburger Schloß in der Goldenen Galerie das Flötenkonzert Friedrichs des Großen aufgeführt werden. Im Neuen Palais in Potsdam will man in dem kleinen Rokokotheater Friedrichs des Großen stilgemäße Darbietungen veranstalten.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht hat im Einverständnis mit dem preußischen Kultusminister auf eine Einladung der Stadt Hannover beschlossen, die *Reichsschulmusikwoche 1929 in Hannover* abzuhalten. Neben den umfangreichen fachlichen Beratungen finden bedeutende Opernaufführungen sowie große Sinfonie- und Chorkonzerte statt.

Das *Deutsche Musikinstitut für Ausländer* wird im *Juni 1929* im *Schloß Charlottenburg* eröffnet werden. Dem Ehrenkuratorium gehören an: Kultusminister Prof. D. Dr. C. H. Becker, Oberbürgermeister Gustav Böß, Bürgermeister Karl Augustin, Geheimrat Dr. W. Cuno, Prof. Dr. Albert Einstein, Prof. Carl Flesch, Dr. Gerhart Hauptmann, Dr. Karl Kiesel, Fritz Kreisler, Prof. Dr. Max Liebermann, Prof. Mayer-Mahr, Prof. Dr. H. J. Moser, Dr. Karl Muck, Prof. Dr. Hans Pfitzner, Prof. Max Reinhardt, Prof. F. Schreker, Prof. Dr. G. Schünemann, Mr. C. H. Sherrill, Geheimrat Stimming, Dr. Richard Strauß und Generalintendant Heinz Tietjen. Das Präsidium wird *Wilhelm Furtwängler* übernehmen. Es werden lediglich Meisterkurse für Klavier, Violine und ein Dirigentenkurs abgehalten, für die als Lehrer Eugen d'Albert, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Willy Heß und Joseph Szigeti gewonnen worden sind. Wilhelm Furtwängler wird einige Vorträge über Dirigieren halten, außerdem wird Carl Schuricht den Dirigentenkurs leiten. Für Vorträge über Musikästhetik und Musikgeschichte (in deutscher und englischer Sprache) sind die Herren Dr. A. Einstein, Dr. Leichtentritt und Prof. Dr. Weißmann verpflichtet worden. Vorträge über Instrumentenkunde hält Prof. Dr. C. Sachs, über die Entwicklung der Notenschrift und das Musikbibliothekwesen Prof. Dr. Joh. Wolf.

Das *17. Deutsche Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft* wird *1929 in den Tagen vom 8. bis 10. Juni in Leipzig* stattfinden. Es wird zugleich eine Erinnerungsfeier an die vor 200 Jahren erfolgte erste Aufführung der Matthäus-Passion sein und an das vor 25 Jahren in Leipzig stattgefundene 2. Deutsche Bach-Fest. Die Leitung des Bach-Festes liegt in den Händen des Thomaskantors Professor D. Dr. *Karl Straube*. — Die Neue Bach-Gesellschaft hat an Stelle des verstorbenen Hermann Abert Herrn Professor *Siegfried Ochs* zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt und an dessen Stelle Herrn Professor Dr. *Max Schneider* (Breslau) in den Vorstand berufen.

Die im Vorjahr in *Basel* gegründete *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft* hat ihren 1. Jahresbericht ausgegeben, der in deutscher und französischer Sprache abgefaßt ist. Danach hat die Gesellschaft gegenwärtig 170 körperschaftliche und Einzelmitglieder, davon 41 in Deutschland, und 33 in der Schweiz, in Belgien, England, Frankreich, Italien und Spanien je etwa ein Dutzend. Die Gesellschaft, die ihr Bureau im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel hat, wird vom Kanton Basel und von der deutschen Reichsregierung unterstützt.

Das *3. Rheinische Musikfest des Provinzialverbandes Rheinland R. D. T. M.*, das vom *7. bis 10. April 1929* in *Barmen* stattfindet, bringt als Festoper eine neues Werk von *Josef Eidens*, die heitere Oper »Tartüff« nach Molière, zur *Uraufführung*. Das Musikfest wird gleichzeitig einen Überblick über das Schaffen der rheinischen Komponisten bringen.

Die »*Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929*« findet im *Juli* statt. Zur Einsendung kommen in Betracht: instrumentale und vokale Kammermusikwerke, die für Haus und Schule geeignet sind; ferner Filmmusiken und kleine musikalische Bühnenwerke (Singspiele, Kammeropern, Pantomimen). Die »Deutsche Kammermusik Baden-Baden« erweitert dieses Jahr ihren Aufgabenkreis durch Aufnahme von Originalkompositionen für den Rundfunk (Instrumental- und Vokalmusik; Hörspiel). Nähere Auskunft durch »Deutsche Kammermusik Baden-Baden« zu Händen von *Heinrich Burkard*, per Adr. *Programmrat der Deutschen Rundfunkgesellschaften, Berlin W 9, Potsdamer Straße 4.*

Die in der Tagespresse ausführlich erörterten Verhältnisse in der Geschäftsführung der »*Gema*«, Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte, haben eine bedeutsame Folge gehabt: die Gründung eines »Reichskartells der Musikverbraucher«, das alle gewerblichen Musikveranstalter, wie Kaffeehausbesitzer, Gastwirte, Saalinhaber, die Hoteliers, Film- und Varietétheater, Badeverwaltungen usw. mit über 300000 Mitgliedern umfaßt. — Das Reichskartell hat eine große öffentliche Aktion eingeleitet, um die allgemein beklagten Mißstände auf dem Gebiete des Aufführungsschutzes zu beseitigen und einen Ausgleich auf sozialer Basis herbeizuführen.

Der seit längerer Zeit geplante und dringend erforderliche *Neubau der Staatlichen Musikhochschule und der Akademie für Schul- und Kirchenmusik* wird nun in Angriff genommen. Die neue Hochschule für Musik wird am *Friedrich-Karl-Platz in Charlottenburg*, vor dem ehemaligen Schloß erstehen. Zuerst wird mit dem Bau der Akademie für Schul- und Kirchenmusik begonnen, weil die Raumnot in diesem Institut am größten ist.

Durch Verfügung der Regierung in Breslau vom 8. November 1928 wurde das *Schlesische Konservatorium in Breslau* und das damit verbundene *Musikseminar staatlich* anerkannt.

In *Berlin*, *Königsberg* und *Wien* sind neue Ortsgruppen des *Hans-Pfitzner-Vereins* gegründet worden.

In dem unterägyptischen Dorfe Behnesa sind neuerdings wieder, wie schon öfter, *Papyrusblätter* gefunden worden. Sie enthalten Fragmente eines opernhaft ausgestalteten Mimus (dramatisches Spiel) aus dem 2. Jahrhundert nach Christi und dürften also die *Reste einer der ältesten Opern* der Welt sein.

Der *Ministerrat der Tschechoslowakei* beschloß, den *Nachlaß Friedrich Smetanas* von den Erben käuflich zu erwerben. Der Kaufpreis beträgt zweieinhalb Millionen tschechische Kronen. Die Hinterlassenschaft enthält die handschriftlichen Partituren von acht Opern und einem Dutzend bisher unbekannter Lieder, ferner zahlreiche Notizbücher persönlichen Charakters.

Die *Finanzkommission der französischen Kammer* hat die erhöhten Kredite für die *Subventionen der Staatstheater* angenommen. Danach sollen die Große Oper 2,4 Millionen Franken, die Opéra Comique und die Comédie Française je eine Million Franken, das Odéon 400000 Franken und das Volkstheater im Trocadero 200000 Franken erhalten.

Im Herbst 1927 wurde in *Reykjavik* ein »Bund Isländischer Künstler« gegründet, der etwa vierzig der namhaftesten isländischen Dichter, Musiker und Bildkünstler, sowohl im Ausland wie Inlande, vereinigt. Der Vorstand besteht aus dem Dichter *Gunnar Gunnarsson* (Vorsitzender), dem Dirigenten und Komponisten *Jón Leifs* (Schriftführer) und dem Bildhauer *Gudmundur Einarsson*. Der isländische Kultusminister hat dem Bunde die staatliche Anerkennung mit den Rechten einer Akademie zugesagt.

In der aufstrebenden Fabrikstadt *Lodi* bei *Mailand* wird unter dem Patronat des italienischen Ministerpräsidenten vom *22. November 1928 bis zum 21. April 1929* eine *Nationalrevue italienischer Musik* abgehalten, die mit einer Ausstellung von Musikinstrumenten und Kongressen für Musikpädagogik und Musikwissenschaft verknüpft ist. Aus dem Programm der Feste sind die Sonderkonzerte zeitgenössischer Komponisten wie *J. Pizzetti*, *R. Bossi*, *F. Alfano*, *R. Zandonai*, *A. Savasta*, *F. Cilea* und *G. Guerrini*, *O. Respighi* und *M. Agostini* hervorzuheben. An historischen Seltenheiten bringen die Veranstaltungen das *erste* Oratorium: »Die Vorstellung von Seele und Leib« von *Emilio Del Cavaliere* (cr. 1550—1602), das Anno 1600 im Oratorium (Betsaal) des Klosters Sta. Maria in Valicella zu *Rom* zur Aufführung kam und der ganzen Gattung den Namen gab; ferner Arie und Finale aus dem Oratorium »Jephta« von *Giacomo Carissimi* (cr. 1604—1671), und »Surrexit Christus« von *Giovanni Gabrielli* (1557—1613).

Der Stadtrat von Graz hatte anläßlich der Achthundertjahrfeier der Stadt ein Preisausschreiben für ein Originalorchesterwerk großen Stils von mindestens dreiviertelstündiger Auf-

führungsdauer erlassen. Nunmehr hat die Jury: *Sigmund v. Hausegger, Wilhelm Kienzl, Josef Marx* und *Oswald Kabasta* den *Preis Hermann Kundigraber*, städt. Musikdirektor in Aschaffenburg, für sein Orchestertriptychon zuerkannt.

Bei dem Wettbewerb um das *23. Stipendium der Mozart-Stiftung des Frankfurter Liederkranz E. V.*, das die Ausbildung des Stipendiaten in der Kompositionslehre bezweckt, ist nach dem Urteil der Preisrichter: Joseph Haas, E. N. v. Reznicek und Hermann Scherchen als Sieger *Erich Schmid*, Schüler an Dr. Hochs Konservatorium, Frankfurt a. M., hervorgegangen.

* * *

Hans Paul Freiherr v. Wolzogen in Bayreuth feierte am 13. November seinen *80. Geburtstag.*

Kammersängerin *Lilly Lehmann* — sie lebt unvergessen in unserer Erinnerung — beging am 24. November ihren *80. Geburtstag.* Der großen Künstlerin wurde an diesem Tag vom österreichischen Bundespräsidenten der *Professortitel* verliehen.

Professor *Heinrich Grünfeld* konnte am 13. November auf ein *halbes Jahrhundert* der von ihm veranstalteten *Kammermusikkonzerte in der Berliner Singakademie* zurückblicken.

Wilhelm Grüning, das bekannte frühere Mitglied der Berliner Oper, feierte am 2. November seinen *70. Geburtstag.*

Die *Klavierfabrik Bösendorfer in Wien* beging jüngst das Fest ihres *hundertjährigen Bestehens.* Aus diesem Anlaß gab die Firma eine Jubiläumsschrift heraus.

* * *

Als Nachfolger des an die Metropolitan-Opera in Neuyork verpflichteten Joseph Rosenstock wurde *Generalmusikdirektor Erich Böhlke*, Koblenz, an das *Staatstheater in Wiesbaden* berufen. — Dr. *Fritz Stiedry* ist für die Spielzeit 1928/29 als *Gastdirigent* an die *Städtische Oper in Berlin* verpflichtet worden. — Dr. *Erich Hezel*, Oberregisseur am Essener Opernhaus, ist für die laufende Spielzeit an das *Kölner Opernhaus* als *Oberspielleiter* engagiert worden. — *Gertrud Hrdliczka* wurde nicht, wie in der »Musik« XXI/2 berichtet, zum 1. Kapellmeister an das *Stadttheater* in *Augsburg* berufen, sondern ist dort als *Korrepetitorin* (Volontärin) beschäftigt.

Da Carl Schuricht von seinen Wiesbadener Verpflichtungen nicht entbunden wird, sind als *Leiter des Berliner Hochschulchores Bruno Kittel und Alexander v. Zemlinsky* verpflichtet worden. Kittel wird die a cappella-Aufführungen leiten, v. *Zemlinsky* die Choraufführungen mit Orchester dirigieren und eine Oratorien- und Dirigentenklasse übernehmen. — In das Lehrerkollegium der *Staatlichen Akademie für Kirchen-* und *Schulmusik* wurden die Herren *Karl Graef* (für sprachtechnische und gesangliche Propädeutik), *Martin Wilhelm* (für Sologesang) und *Walter Gerwig* (für Lautenspiel) berufen. — *Elena Gerhardt* geht als *Leiterin einer Meisterklasse für Gesang* ab 1. Januar 1929 an das *Landeskonservatorium nach Leipzig.*

* * *

»Auf S. 3 meines Buches ›Franz Schuberts Liederkreis: Die schöne Müllerin‹ habe ich einem Verlage ›eine Art musikalischen Schmuggels‹ vorgeworfen, weil er in eine Prachtausgabe von Schuberts ›Schöner Müllerin‹ drei von Ludwig Stark komponierte Lieder aufgenommen, den Namen dieses Komponisten aber nur an ziemlich versteckter Stelle genannt hat. Ich erkläre, daß ich mit obigem Ausdrucke dem betreffenden Verlage nicht die Absicht unterschieben wollte, als hätte er den Liedern Starks unter Schuberts Flagge eine Ebenbürtigkeit mit Schuberts Müller-Liedern erkämpfen wollen, daß ich dem Verlage vielmehr die bona fides unbedingt zubillige. *Franz Valentin Damian*«

Zu dieser Erklärung Franz Valentin Damians hat die Schriftleitung nur noch folgendes zu bemerken: Es trifft allerdings entgegen der in »Die Musik« Heft XXI/1 unter »Kritik: Bücher« aufgestellten Behauptung zu, daß eine Prachtausgabe von Schuberts »Müller-Liedern« bei der Deutschen Verlags-Anstalt erschienen ist, die auch drei von Ludwig Stark komponierte Lieder enthält. Doch ist zu betonen, daß dieses vor mehreren Jahrzehnten erschienene Werk im Vorwort den Namen Stark in großen Typen erwähnt. Die Wendung in Damians Erklärung, der Name Stark stände nur an ziemlich versteckter Stelle, deckt sich demnach nicht mit den Tatsachen.

Die Schriftleitung

AUS DEM VERLAG

Händels »Messias«, der bisher nur in den verschiedensten Bearbeitungen, vor allem in den von Mozart und Friedrich Chrysander vorgelegen hat, wird im Verlage von *Breitkopf*

& *Härtel* demnächst in Originalform ohne jedwede Bearbeiterzutaten zur Ausgabe gelangen.

Im Verlag von *Quelle & Meyer, Leipzig*, erscheint eine *Musikpädagogische Bibliothek*. In einzelnen Bänden soll das weite Gebiet neuer musikalischer Pädagogik behandelt werden. Herausgeber ist *Leo Kestenberg*. Als erste Bände erscheinen: *Hans Joachim Moser:* Das Volkslied in der Schule, *Eberhard Preußner:* Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik, *H. W. v. Waltershausen:* Dirigentenerziehung und *H. Woehl:* Melodielehre.

Im *Bärenreiterverlag* zu *Kassel* läßt *Hans Joachim Moser* im Auftrage des wissenschaftlichen Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich an der Universität Frankfurt ein Heft erscheinen, enthaltend sämtliche noch erreichbare Tonwerke des 1534 verstorbenen Straßburger Komponisten *Thomas Sporer*.

370 Uraufführungen haben nach dem soeben vollendeten *32. Jahrgang des Deutschen Bühnenspielplans*, der bei *Oesterheld & Co., Berlin W 15*, erscheint, im Laufe des Spieljahres (September 1927 bis August 1928) auf den Bühnen deutscher Sprache stattgefunden. Überwiegend ist die Zahl der Komödien (einschließlich Lustspiel und Schwank) mit 124, während die sonst vorherrschende Operette (einschließlich Singspiel und musikalischem Lustspiel) mit 46 erst an dritter Stelle rangiert und selbst dem Drama (Tragödie, Schauspiel, Legende), das 105 Neuheiten aufweist, nachsteht. Bedeutend vermehrt hat sich die *Oper*. Die musikalische Tragödie und Komödie erreichte die bisher niemals erzielte Höhe von *37 Uraufführungen*.

Die Tripel-Fuge für großes Orchester von *Kurt v. Wolfurt*, die auf dem Schweriner Tonkünstlerfest mit starken Erfolg uraufgeführt wurde, erscheint demnächst im Verlag *Ernst Eulenburg, Leipzig*.

Im November v. J. konnte die Firma *Anton J. Benjamin, Leipzig-Hamburg*, auf ein *110-jähriges Bestehen* zurückblicken. Aus diesem Anlaß und zur Feier des *60. Geburtstages* des *Herrn John Benjamin* und dessen *40jährigen Jubiläums* als Inhaber der Firma Anton J. Benjamin und D. Rather wurde eine sehr hübsch ausgestattete Festschrift herausgebracht.

TODESNACHRICHTEN

BRÜNN: Der junge Komponist und Kapellmeister *Karl Mraczek*, der Sohn des Dresdner Komponisten Josef Gustav Mraczek, ist im Alter von 25 Jahren gestorben. Er hat eine Oper »Leonie« und eine Suite »Slawische Tänze« geschrieben.

KÖNIGSFELD i. B.: Hier verschied im Alter von 45 Jahren die Konzert- und Oratoriensängerin Frau *Tempe Heisler-Seng*.

MAILAND: In seiner Vaterstadt Varese verstarb der Domkapitular und Hausprälat Msgr. *Angelo Nasoni*, 63 Jahre alt. Unter Pius X. war er Vorsitzender der Kommission für die Reform der Kirchenmusik.

PARIS: Im Alter von 68 Jahren starb Professor *Théodore Reinach*, Mitglied des Instituts und Präsident der Société française de musicologie.

STUTTGART: *Emil Hamma*, der in seinen Kreisen hochgeschätzte und berühmt gewordene Altgeigenhändler und Inhaber der Firma Hamma & Co., Stuttgart, ist verschieden.

WIEN: Der Musikverleger *Josef Weinberger*, der als erster die Partituren fast sämtlicher Johann Strauß-Operetten herausgebracht hatte, ist, 76 Jahre alt, gestorben. Er war in den letzten Jahren Präsident der Wiener Autoren-Gesellschaft.

WÜRZBURG: Der Pianist *Max Niebauer*, Professor am Staatskonservatorium, ist 45jährig einem Schlaganfall erlegen. Niebauer war nicht nur ein verdienstvoller Lehrer, auch als Solist und Begleiter hat er sich einen Namen erworben.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE MUSIK IM »DON QUIJOTE«

VON

EDGAR ISTEL-MADRID

Señora, donde hay música, no puede haber cosa mala.*)

Also sprach zu seinem getreuen Schildknappen Sancho Pansa der scharfsinnige Hidalgo Don Quijote de la Mancha: »Du mußt wissen, Sancho, daß alle oder wenigstens die meisten fahrenden Ritter der Vergangenheit große Troubadours und bedeutende Musiker waren; daß diese beiden Künste, oder besser gesagt: Begabungen, mit den herumirrenden Verliebten eng verbunden sind.«

Und wenn Tristan mit den Zauberklängen der Harfe seine Isolde begeisterte, wenn Amadis de Gaula, Don Olivante und Don Belianis de Grecia um die Gunst ihrer Schönen mit verschiedenen Musikinstrumenten buhlten, so mußte auch Don Quijote, das getreue Abbild oder besser Zerrbild edler Ritterschaft, der bis in die kleinste Einzelheit seinen großen Vorbildern nachzueifern trachtete, sich der Musik bedienen, um zu rechter Zeit seine rauhe Stimme als Troubadour ertönen zu lassen.

So singt der irrende Ritter aus Höflichkeit die selbstgedichtete Romanze für Altisidora zum Klang der Gitarre, eine Szene, die ihr komisches Ende findet durch Katzen, an die man Schellen gebunden hatte, und so stimmt er ein Madrigal an auf seine Herrin Dulcinea, das er mit seinen eigenen Seufzern begleitet. Und auch die anderen Personen des unsterblichen Ritterromans singen: der Hirt Antonio eine Romanze, Cardenio ein Sonett, der Maultiertreiber Kanzonen, der Feldarbeiter in Toboso alte »cantares de gesta«, der »Caballero de los Espejos« unter Begleitung der »Vihuela« (einer Art Laute) ein Sonett auf Casilda de Vandalia usw.

Aber alle diese Gesänge haben eigentlich mit der Person des Don Quijote oder mit den anderen Persönlichkeiten des Romans speziell nichts gemein; es ist lediglich die Musik, die man in Spanien zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts überall pflegte. Will man wissen, wie sie klang, so kann uns das berühmte Buch des großen Cervantes darüber gar nichts sagen. »Wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn«, und wer die Musik des »Don Quijote« kennenlernen will, muß das musikalische Milieu aufsuchen, in dem Cervantes lebte.

Die künstliche polyphone Vokalmusik, drei- und vierstimmig ohne Instrumentalbegleitung, wie sie in jener Zeit gepflegt wurde, hat mit dem »Don Quijote« gar nichts zu tun. Anders steht es mit den Vihuelabüchern, die in Spanien nach dem Vorgang des Italieners Ottaviano dei Petrucci (1466—1539) von 1536 ab gedruckt wurden. So taten sich in Valencia, Valladolid, Sevilla,

*) Gnädige Frau, wo Musik ist, kann nichts Böses sein. »Don Quijote« II, Kap. XXXIV.

Salamanca, Alcalá de Henares und Madrid Notendruckereien auf, die meist Sammlungen verschiedener Komponisten publizierten.
Der Inhalt dieser Sammlungen bestand aus Romanzen, Proverbios, Canciones, Villancicos, Endechas und Sonetten, fast immer in polyphonem Stil behandelt, manchmal mit einer »Fantasia« am Schluß jedes Verses, die von einer einzelnen Instrumentalstimme ausgeführt wurde, vielleicht der Vorläufer der italienischen »Fermate« (der virtuosen improvisierten Kadenz). Die »Danzas« (hierüber wird noch zu reden sein) und Instrumental-Fantasien haben gewöhnlich die Form von »Diferencias« (Variationen) über ein Thema.
Man kann mit Sicherheit annehmen, daß diese Kanzonen zur Zeit des Cervantes in den Kreisen der gebildeten Welt allgemein beliebt oder, wie wir jetzt sagen würden, »in Mode« waren. Fast alle Personen, die im Roman singen: Don Quijote selbst, der Bakkalaureus Sansón Carrasco, Cardenio, Don Luis usw., sie alle gehören den höheren Ständen an, und da sie Romanzen, Sonette und Madrigale oder Villanescas singen, also genau das, was in den Vihuelabüchern steht, so wird man sich nur dann einen Begriff von dem musikalischen Milieu des »Don Quijote« machen können, wenn man die genannten Bücher aufschlägt. Am besten geht man auf die verhältnismäßig spät erschienene Sammlung »El Parnaso« von Esteban Daza (Valladolid 1578) zurück. Zwar ist, wie Cecilio de Roda schon hervorhebt,*) die Erscheinungszeit des »Don Quijote« (1605—1615) um einige Jahrzehnte von dem Publikationsjahr der Sammlung Dazas entfernt, und der etwas »gelehrte« Stil jener Kompositionen scheint dagegen zu sprechen, daß sie leicht volkstümlich werden konnten. Indes bedeuteten damals, wo die Musik sich noch nicht in dem rasenden Tempo der Gegenwart fortentwickelte, einige Jahrzehnte kaum soviel wie heute ein Lustrum, andererseits spielte die Musik im akademischen Studium (die Universitäten Salamanca und Alcalá hatten musikalische Lehrstühle) eine bedeutsame Rolle, und da man nur Musik im polyphonen Stil hörte, so konnten sich die gebildeten Stände mit ihr wohl allmählich vertraut machen.
Im übrigen ist über den Stil der Kompositionen zu bemerken, daß die spanischen Meister des 16. Jahrhunderts mehr unter dem Einfluß der niederländischen Kontrapunktisten als der italienischen Schule eines Caccini und Peri standen, und daß Deutschlands protestantischer Choral nicht die mindeste Einwirkung auf sie hatte. Ihr Verfahren bestand im wesentlichen darin, korrekt musikalisch zu schreiben und besonders den Sinn der komponierten Poesie getreulich widerzuspiegeln, also, um ein modernes Wort zu gebrauchen, eine Art von musikalischem »Expressionismus«.
Als Stilbeispiele**) gebe ich den Anfang von drei Kompositionen aus der Sammlung des Esteban Daza. Das erste Stück (vgl. Beilage, Notenbeispiel Nr. 1) ist

*) »Illustraciones del Quijote«, Madrid 1905. Ich verdanke diesen ausgezeichneten, im Ateneo von Madrid gehaltenen Vorträgen meines verstorbenen Freundes eine Reihe von schätzenswerten Hinweisen.
**) Der Leser findet die acht Notenbeispiele als Beilage dieses Heftes. *Die Schriftleitung*

ein Madrigal (Villanesca) in der Art der Gesänge des Don Quijote selbst. Es stammt von einem der bedeutendsten spanischen Kirchenkomponisten Francisco Guerrero (geb. 1528 in Sevilla, gest. 1599 daselbst), dessen ausgewählte Werke mit Biographie Pedrell im 2. Bande seiner »Hispaniae Schola musica sacra« herausgegeben hat. Man sieht, daß dieser gestrenge Kirchenkomponist auch sehr verliebte Musik schreiben konnte.
Das zweite Stück (vgl. Notenbeispiel Nr. 2) stammt von Esteban Daza selbst und ist eine sehr typisch heroisch-deklamatorische Romanze (es gab zwei Arten von Romanzen, verliebte und chevalereske).
Das dritte Stück endlich (vgl. Notenbeispiel Nr. 3) ist ein Sonett, komponiert von Pedro Ordóñez, einem sehr wenig bekannten Musiker des 16. Jahrhunderts, der nur in einem Werk von Baldasar Saldoni (geb. 1807 zu Barcelona, gest. daselbst 1890) »Diccionario biográfico de efemerides de musicos españoles« (1860) erwähnt wird mit dem Hinweis, daß er rühmend von italienischen Komponisten genannt werde. Dieses Sonett ist vor allem merkwürdig wegen seiner getreuen Wiedergabe einzelner Textstellen, die mit fast übertriebener Sorgfalt musikalisch ausgemalt werden. Man beachte zu Anfang die Worte »mudo soy« (ich bin stumm) und später (Notenbeispiel Nr. 4): »dices me que no te hable, mas he miedo en tan grande silencio ser perdido« (du sagst mir, ich soll zu dir nicht reden, aber ich habe Furcht, in so großem Schweigen verloren zu sein).
So viel über die Vokalmusik im »Don Quijote«, die, wie gesagt, durchaus der Sphäre polyphoner Kunst angehörte, wie sie in den Kreisen der Gebildeten gepflegt wurde. Anders steht es um die rhythmisch interessantere, vom Volke herkommende Instrumentalmusik, die stark unter arabischem und dann zigeunerischem Einfluß aufwuchs und schließlich mit ihrer urwüchsigen Kraft die monotone, von den griechischen und Kirchentonarten herkommende vokale, höfische Kunst verdrängte. Die noch heute populäre spanische Volksmusik, die das Ausland meist nur aus den verflachten Nachahmungen der »Music-Halls« kennt, jene Musik, wie sie besonders in Andalusien, von Zigeunern gepflegt, zu Hause ist, trägt in der Zigeunersprache den merkwürdigen Namen »cante flamenco«. Über den wahren Ursprung dieser Musik ist viel gestritten worden. Die wahrscheinlichste Hypothese lautet, daß es, wie auch der Name sagt, ursprünglich »flämische« Musik war, die zur Zeit Karls V., also in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, vielleicht von Zigeunern nach Spanien gebracht wurde. In Spanien hat sie dann viel von ihrem ursprünglichen Charakter verloren und sich hier sowohl mit der einheimischen andalusischen wie mit der stark eingedrungenen arabischen Musik vermischt. Der sehr ausgesprochen orientalische Charakter der »Flamenco«-Musik hat dann Anlaß zu der (durchaus nicht unwahrscheinlichen) Vermutung gegeben, daß diese Musik eigentlich arabischen Ursprungs sei, und daß sie entweder durch wirkliche Flamen aus den Niederlanden oder

durch flämische Zigeuner, die mit böhmischen Truppen nach Spanien kamen, aufgenommen wurde. Jedenfalls ist es merkwürdig, daß die Zigeuner von den Andalusiern »flamencos« genannt werden, während diese ihrerseits die Andalusier »gachós« nennen, und daß die Flamenco-Musik durchaus den melancholischen und traurigen Zigeunercharakter widerspiegelt. Auch Pedrell neigt sich (Cancionero musical popular español, Bd. 2) der Meinung zu, daß die Flamenco-Musik orientalischen Ursprungs ist: »Wer, wie ich, die Gesänge der russischen Zigeuner in der Pariser Ausstellung 1878 gehört hat; wer die tunesischen Gesänge studierte; wer, wie ich, in Begleitung von Anton Rubinstein, der großes Interesse an spanischer Volksmusik zeigte, die überraschende Analogie der zigeunerischen und tunesischen Gesänge mit der andalusischen Flamenco-Musik feststellen konnte, wird keinen Augenblick daran zweifeln, daß die orientalische Herkunft dieser Musik große Wahrscheinlichkeit hat.« Mit Sicherheit ist aber, dies betont auch Pedrell, das Problem nicht zu lösen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich nur darauf hinweisen, daß für den Zusammenhang zwischen spanischer und russischer Volksmusik jetzt von großem Interesse ist, was O. v. Riesemann in seinen ausgezeichneten »Monographien zur russischen Musik« (München, Bd. 1, 1923, S. 165ff.) über Glinkas Aufenthalt in Spanien und sein Studium der Flamenco-Musik schreibt. Nur irrt Riesemann in einem wichtigen Punkte: Glinka schrieb die Autorschaft an seinen Variationen zur »Jota aragonesa« einem spanischen Gitarrenspieler Felix Castillo zu, was Riesemann »fast krankhafte Bescheidenheit« nennt und fortfährt: »Das Glinkasche Orchester und — eine Gitarre sind zwei so ganz und gar inkommensurable Größen, daß von all den kontrapunktischen Hexenmeistereien und allen geistsprühenden, unerhört originellen instrumentalen Effekten, die Glinka ... in dieser Partitur ausstreut, auf einem so armen (?!) Instrument wie die Gitarre auch nicht einmal schüchterne Andeutungen möglich wären.« Das konnte Riesemann nur behaupten, weil er (wie fast alle Mittel- und Osteuropäer) niemals die unerhört orchestrale Behandlung gehört hat, die die besten spanischen Gitarrenspieler diesem angeblich so »armen« Instrument zuteil werden lassen. Erst seit kurzem bereisen Virtuosen wie Segovia und Llobet auch Deutschland. Glinka studierte besonders den Gitarristen Francisco Rodriguez Murciano, dessen gedruckte Kompositionen den eigentümlichen Gitarrenstil des Mannes widerspiegeln (vgl. »Glinka in Granada« in Pedrells oben zitiertem Werk).

Bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts spielte die Instrumentalmusik in Spanien keine bedeutende Rolle. Teils lag dies an der Primitivität der Instrumente, teils daran, daß alles, was sich Musiker nannte, nur die polyphone religiöse Musik schätzte und volkstümliche Weisen verachtete. Die Tänze wurden nach Vokalmusik getanzt, zunächst drei- bis vierstimmig, dann mit Verdoppelung der Singstimmen durch Instrumente. Erst später tanzte man, indem nur eine Stimme zu einer unabhängigen Begleitung sang, die, immer im Stil der vo-

kalen Polyphonie behandelt, in sich die Melodie oder Singstimme als Mittelstimme enthielt. Die Verachtung der Volksmusik durch die zünftigen Musiker geht so weit, daß in keinem musikgelehrten Werk von den Volksinstrumenten die Rede ist, während Cervantes, der Mann des Volkes, sich ausschließlich für die Volksinstrumente interessiert. Aber es ist doch möglich, durch Vergleichen zu einem einigermaßen zutreffenden Bild über die populäre Musik und ihre Instrumente im »Don Quijote« zu gelangen. Cervantes publizierte den zweiten Teil seines Ritterromanes, dessen erste Hälfte für die musikalische Ausbeute wenig ergiebig ist, im Jahre 1615. Zwei Jahre vorher veröffentlichte der hispanisierte Italiener Domenico Pietro Cerone (geb. 1566 zu Bergamo) sein Werk »El melopeo y maestro, tractado de musica teórica y práctica«, in dessen 21. Kapitel die Instrumentalpraxis der Zeit besprochen wird.

Cervantes teilt die Instrumente ein in pastorale, militärische, populäre und aristokratische.

Unter den pastoralen Instrumenten erwähnt er in erster Linie den »Rabel«, das einzige Streichinstrument, das im »Don Quijote« vorkommt, ein Instrument, das der »Rebeca«, arabisch Rebab, analog ist, mit drei Saiten in Quarten und Quinten gestimmt (von unten nach oben). Dieses Instrument, das nur in Spanien und Frankreich gespielt wurde, soll durch die Araber im 8. Jahrhundert nach Spanien gebracht worden sein, wurde aber vielleicht auch den Arabern erst durch die Eroberung Spaniens bekannt. Es diente nur zur Begleitung des Gesangs, und so gebraucht es der Hirt Antonio zur Begleitung seiner Romanze an Olalla und Anselmo, der verschmähte Liebhaber der Leandra. Die Hirten wandten dies Instrument in seiner primitiven Form an, später wurde es zur Zeit Ferdinands und Isabellas, der »Reyes Católicos«, hoffähig.

Als Don Quijote, besiegt vom »Caballero de la Blanca Luna«, sich in sein Häuschen zurückzieht und vom Landleben schwärmt, malt er seinem Sancho Pansa auch die musikalischen Genüsse aus: »Bei Gott, welches Leben wollen wir führen, Freund Sancho. Welche Churumbelas sollen in unsere Ohren tönen, welche Gaytas Zamoranas, welche Tamburins, welche Sonajas und Rabeles. Und wenn unter diesen verschiedenen Instrumenten auch noch die Albogues erscheinen, haben wir alle pastoralen Instrumente beisammen.«

Daß alle diese Instrumente mit einer Ausnahme sehr populär gewesen sind, bezeugt die Frage Sanchos: »Was sind Albogues? Denn ich habe sie nie nennen hören, auch nie in meinem Leben gesehen!« »Albogues sind«, antwortete Don Quijote, »zwei Becken, fast wie das Untere der messingnen Leuchter, diese sind ausgehöhlt und werden eines gegen das andere geschlagen, wodurch sie einen Klang hervorbringen, der nicht vorzüglich angenehm und harmonisch ist, doch aber gut zu der Ländlichkeit der Gayta und des Tamburins paßt, und dieser Name Albogues ist maurisch . . .« Demnach sind die

Albogues, die offenbar arabischer Herkunft sind, identisch mit dem, was man heute in Spanien »platillos« (Becken) nennt, dem in Militär- und Sinfonieorchestern gebräuchlichen Lärminstrument, allerdings damals kleineren Formats und aus Messing. Die von Don Quijote sonst noch genannten Instrumente sind: die Schalmei (churumbelas), der Dudelsack (gaitas zamoranas) mit zwei Stimmen und die Trommelschellen (sonajas), alles Instrumente, die zusammen ein hübsches ländliches Orchester von großer Charakteristik abgeben.

Kriegerische Instrumente werden zahlreich bei der Entzauberung Dulcineas gebraucht: da ertönen Trompeten, Querpfeifen, Zinken und Hörner in verschiedenen Abarten, wie sie in vervollkommneter Form sich bis in unsere Tage erhalten haben. Die Querpfeifen sind zum Beispiel noch heute beim »Real Cuerpo de Alabarderos« (königliche Hellebardiere) in Gebrauch.

Beim »Retablo« (Puppenspiel) des Maese Pedro kommen Dulzainas und Atabales vor. Die ersten sind eine Art von Oboe, die anderen maurische Kesselpauken, die man zu Pferde schlug und die jetzt noch bei der jährlichen Verkündigung der Bulle als historische Reminiszenz üblich sind.

An mehreren Stellen, zum Beispiel beim Empfang Sanchos auf der Insel, ertönen die Chirimias, die Holzblasinstrumente in der Art unserer Oboen und Klarinetten sind, mit neun Löchern, von denen nur sechs mit den Fingern geschlossen wurden. Diese Instrumente sind noch jetzt in Latein-Amerika, besonders Mexiko, gebräuchlich und waren im 17. Jahrhundert bei Festlichkeiten sehr beliebt, wie sie auch im Theater Calderons häufig vorkommen.

In der Hochzeit des Camacho erscheinen die Flöten, Tamburine, Salterios (Psalter), Albogues, Panderos (Schellentrommel), Gaitas zamoranas und Sonajas. Neben den ländlichen Instrumenten, die durch den Ort der Handlung gerechtfertigt sind, kommen als selbständige Instrumente nur Flöten, Salterios und Panderos in Betracht. »Die Flöten,« heißt es einmal, »ergaben einen leisen und angenehmen Ton, der, weil er nicht von der menschlichen Stimme verdeckt wurde, sich als weich und lieblich erwies.« Von den verschiedenen uralten Flötenarten, von denen sich heute nur noch die Querflöte erhalten hat, gehören diese Flöten im »Don Quijote« den sogenannten »Schnabelflöten« an, die in Spanien »flautas dulces« (weiche Flöten) genannt wurden, mit Schrägflächenmundstück und sechs Löchern verschiedener Größe, wie sie von dem gelehrten französischen Mönch Marin Mersenne (1588—1648) in seinem Werke »Cogitata physicomathematica«, Paris 1644, unter den »Instrumenta pneumatica« beschrieben werden.

Die Psalter (Salterios) waren einst sehr beliebt, als die nach der Orgel vollkommensten Instrumente. Vielleicht sind sie die Vorläufer der Spinette und Virginale, die mit mechanischen Vorrichtungen das ausübten, was bei den Psaltern die Finger zu verrichten hatten. Nachdem es schon populär geworden war, beschrieb dies Instrument Pablo Minguet in seinem Traktat Madrid

1754 (ältere spanische Beschreibungen existieren nicht). Danach war seine Form dreieckig, oben abgestutzt, die Saiten, verschiedenartig an der Zahl (gewöhnlich 23), waren parallel zur Basis des Dreiecks aufgezogen, sie saßen auf beweglichen Stegen, um so eine genaue Stimmung zu ermöglichen; man spielte das Instrument mit beiden Händen, und der Spieler trug es um den Hals gehängt.
Von den übrigen Instrumenten, die im »Don Quijote« vorkommen, Harfen, Vihuelas, Lauten und Gitarren, wissen wir mehr.
Die Harfe war, was sie auch noch heute ist, das vornehme Dameninstrument. Dorotea brauchte als Seelenmedizin entweder ein geistliches Buch oder das Harfenspiel, denn, wie sie dem Pfarrer und dem Barbier erzählt, »die Erfahrung zeigte mir, daß die Musik den verstörten Geist beruhigt«, und auch sonst erscheint in dem Roman des Cervantes die Harfe stets als Begleiterin einer Frau. Das im 16. Jahrhundert auch bei Männern sehr beliebte Instrument wurde von dem spanischen Mönch Juan Bermudo in seiner »Declaración de instrumentos musicos« (1549—1555, Ossuna) im 4. Buch, Kapitel 87 genau beschrieben. Es war noch diatonisch, da bekanntlich das Pedal erst 1720 erfunden wurde.
Die Vihuela ist das typisch spanische Instrument des 16. Jahrhunderts. Sie ist die Ahne der heutigen Gitarre, der sie sehr ähnelt, und sie war das in den vornehmen Kreisen beliebteste Instrument, das eine eigenartige und neue Literatur erzeugte. Von 1536 an, wo Luis Milán seine berühmte Sammlung publizierte, bis 1578, wo die Sammlung von Hernando de Cabezón herauskam, bemühten sich hervorragende Komponisten, unter ihnen der schon genannte Esteban Daza, um das Instrument, für das sie Pavanen, Gallarden und andere Tänze oder Instrumentalbegleitungen zu Romanzen, Sonetten usw. schrieben, von denen ich schon hier Proben gab. Bermudo und der blinde Musikprofessor von Salamanca: Francisco Salinas (1513—1590) in seinen »De musica libri VII« (1577) beschreiben das Instrument ausführlich. Die gewöhnliche Vihuela bestand demnach aus sechs »ordenes« oder »clases« von Saiten, die von unten nach oben gestimmt waren: sol-do-fa-la-re-sol. Es gab aber auch andere Stimmungen, siebensaitige und kleine Vihuelas. Mit dem Auftreten der Gitarre, die rasch eine ungeheure Popularität gewann, trat die Vihuela in den Hintergrund. Aber seit dem Jahre 1586, in dem der Arzt Juan Carlos Amat sein erstes Gitarrenbuch (ohne Musik) erscheinen ließ, bis zu dem fast ein Jahrhundert später erschienenen bedeutsamen Buch »Instrucción de música sobre la guitarra española« von Gregorio Sanz (Zaragoza 1674) gibt es kein spanisches Buch weder über Gitarre noch über Vihuela, so daß eine große, nicht wieder ausfüllbare Lücke in der Literatur entstand. Von der Gitarre, wie sie zur Zeit des Cervantes gebräuchlich war, gibt das (anonym erschienene) Buch von Amat »Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco ordenes« (Gerona 1586) den besten Begriff. Es

ist die Art der Gitarre, die mit geringen Abweichungen sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts in Spanien gehalten hat. Danach hatte die Gitarre neun Saiten: eine in der ersten, zwei, unisono gestimmt, in der zweiten, weitere zwei in der dritten, zwei in Oktave gestimmte in der vierten und zwei weitere gleichfalls in Oktaven in der fünften. Sie war genau so wie die gegenwärtige Gitarre gestimmt, aber ohne den »bordon«.

Von der Beliebtheit der Gitarre legt der »Don Quijote« vielfach Zeugnis ab. Ich führe nur an: daß der Ritter, der die Prinzessin Antonomasia von Candaya liebte, nach der Erzählung der Dueña Dolorida die verschiedensten Talente besaß; er war Poet, großer Tänzer und »spielte eine Gitarre so, daß er sie reden machte«. Auch Don Quijote selbst, in der oben zitierten Stelle über die Landmusik, rechnet mit dem Barbier, »weil alle oder wenigstens die meisten Barbiere Gitarristen und Coplasänger sind«. Man sieht, Figaro hatte zahlreiche Vorläufer.

Eine bedeutende Rolle spielen im »Don Quijote« die Tänze, die man im 16. Jahrhundert in Spanien einteilte in aristokratische Tänze, Tänze mit vielen Bewegungen (»de cuenta«) oder wirkliche »danzas«, dann populäre Tänze, Schellentänze oder »bailes« und endlich gemischte Tänze.*) Von allen diesen spricht Cervantes.
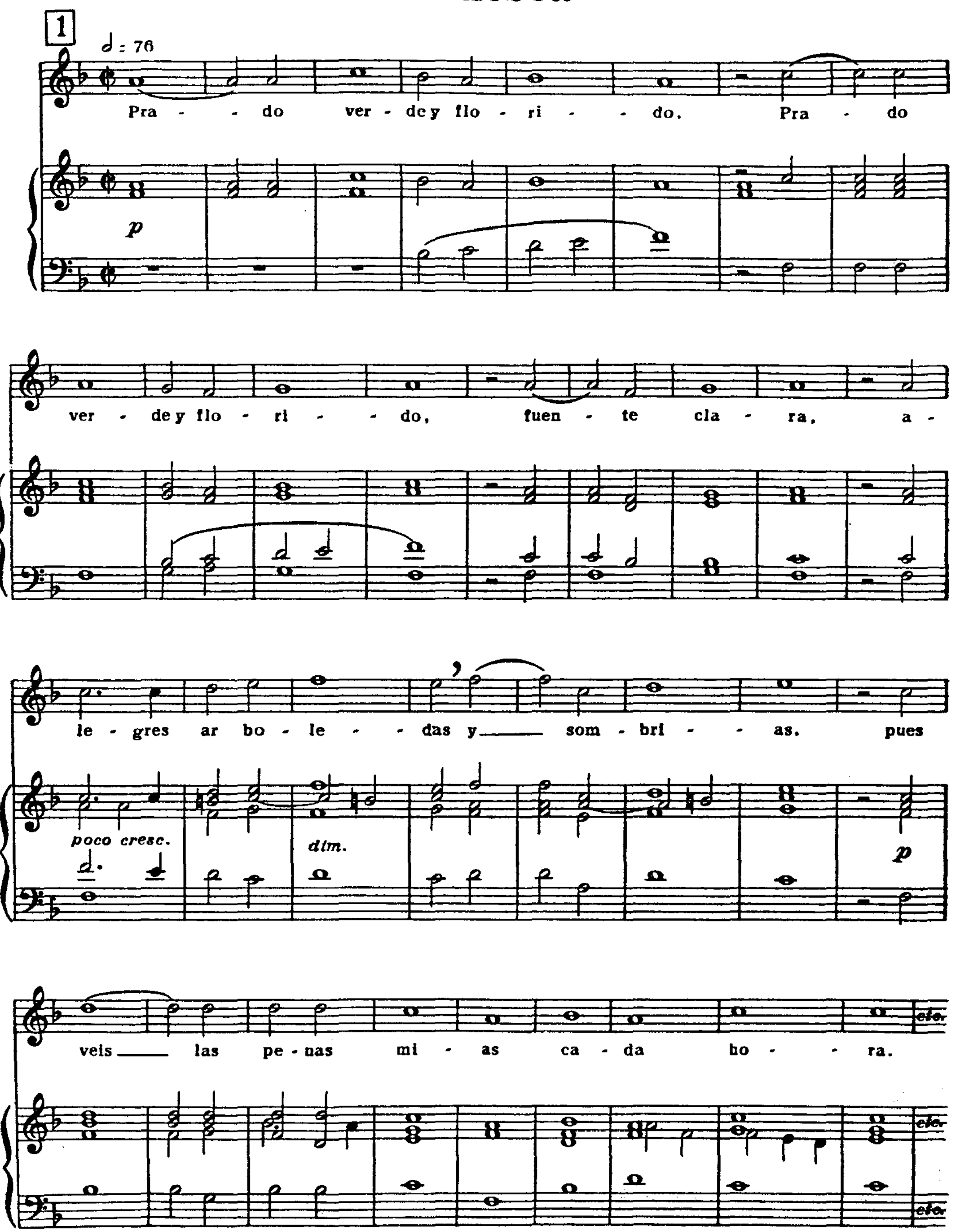
Wenn wir zunächst die letztgenannten betrachten wollen, so können zwei Gruppen unterschieden werden: die rein pantomimischen und die »gesprochenen« (»habladas«). Beide sind szenischer Art, kleine Komödien, im Freien aufgeführt, entweder im Grünen oder auf dem Marktplatz einer Stadt. Von der zweiten Gruppe kommt ein sehr interessantes und detailliert beschriebenes Beispiel in der Hochzeit des Camacho**) (»Don Quijote« II., 20. Kapitel) vor: ». . . Nach ihnen kam ein künstlicher Tanz, von denjenigen, welche man die dramatischen (›danzas habladas‹, gesprochene Tänze, das heißt Pantomimen, die mit Liedern untermischt waren) nennt. Er bestand aus acht Nymphen, die in zwei Gruppen geteilt waren. Die eine führte der Gott Cupido an und die andere der ›Vorteil‹; jener war mit seinen Flügeln, Bogen, Köcher und Pfeilen geschmückt, dieser mit reichen und bunten Farben von Gold und Seide bekleidet. Die Nymphen, die dem Amor folgten, hatten auf den Schultern ein weißes Pergament, auf welches mit großen Buchstaben ihre Namen geschrieben waren. ›Poesie‹ war der Titel der ersten; die zweite hieß ›Witz‹; die dritte ›gutes Herkommen‹; die vierte ›Tapferkeit‹. Ebenso waren die bezeichnet, die dem ›Vorteil‹ folgten. ›Freigebigkeit‹ hieß der Titel der ersten; die zweite hieß ›Geschenk‹, ›Schatz‹ die dritte und die vierte ›ruhiger Besitz‹. Vor ihnen allen ging ein hölzernes Kastell her, welches vier Wilde zogen, die mit Efeu und grün gefärbtem Hanf bekleidet waren. Vorn auf dem Kastell und

*) Vgl. den Artikel von Richard H. Stein »Die Kirchentänze in Sevilla« in »Die Musik«, XV/1.

**) Dieser Episode liegt Felix Mendelssohn-Bartholdys einzige gleichnamige Oper zu Grunde (1827 Berliner Schauspielhaus).
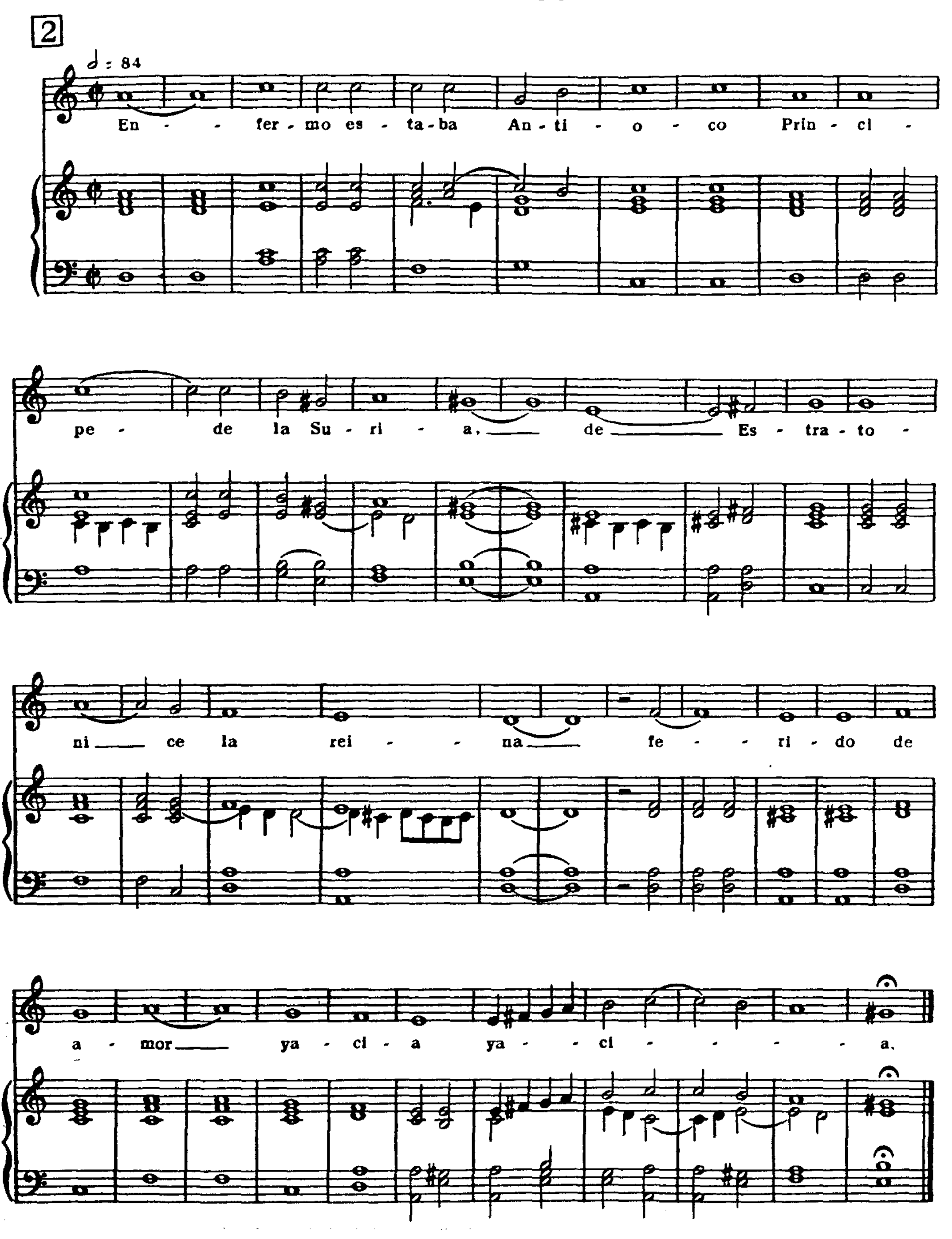
ALTSPANISCHE MUSIK

Villanesca
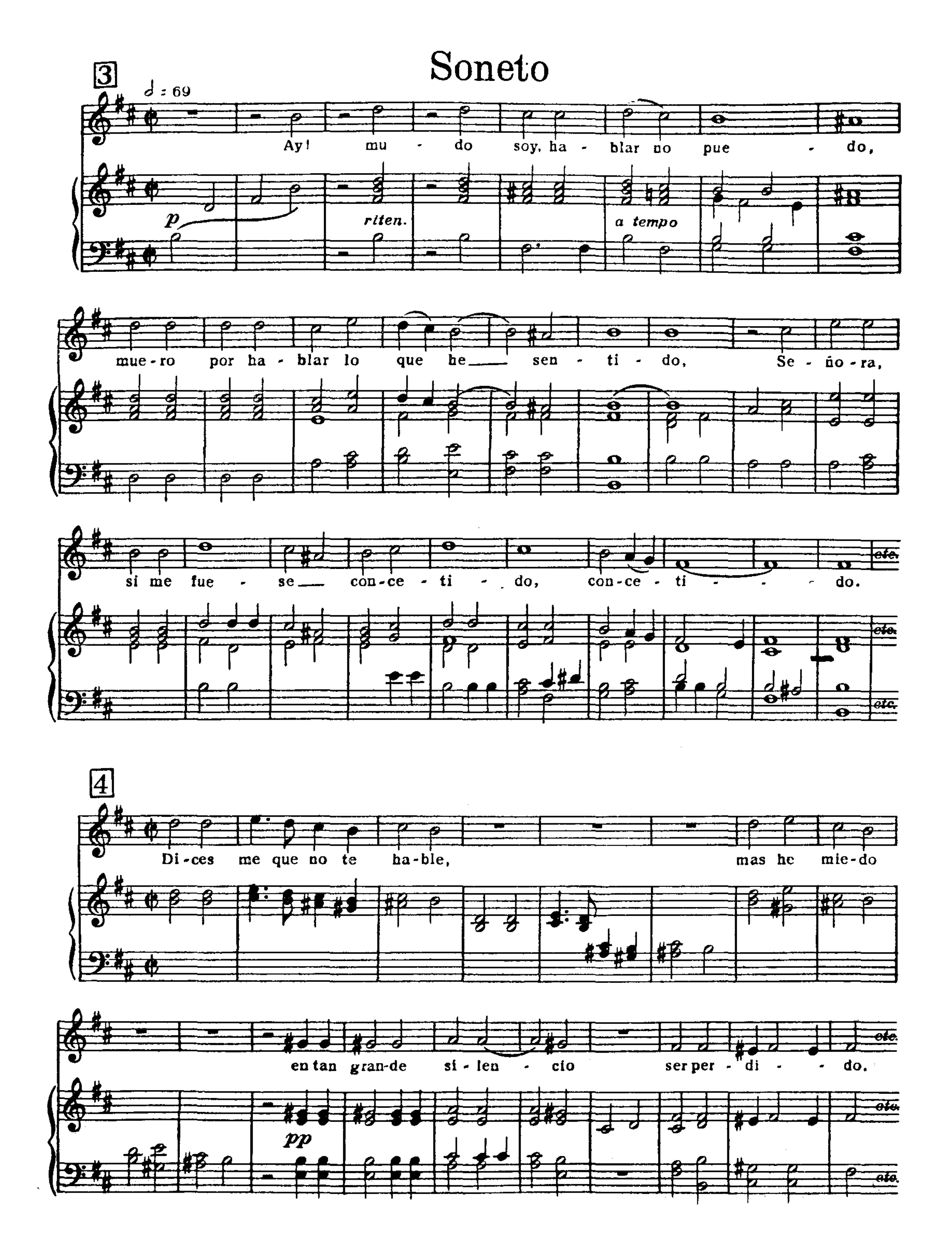


Notenbeilage zu dem Artikel
„Die Musik im Don Quijote" von Edgar Istel
„Die Musik" XXI/5

Romance
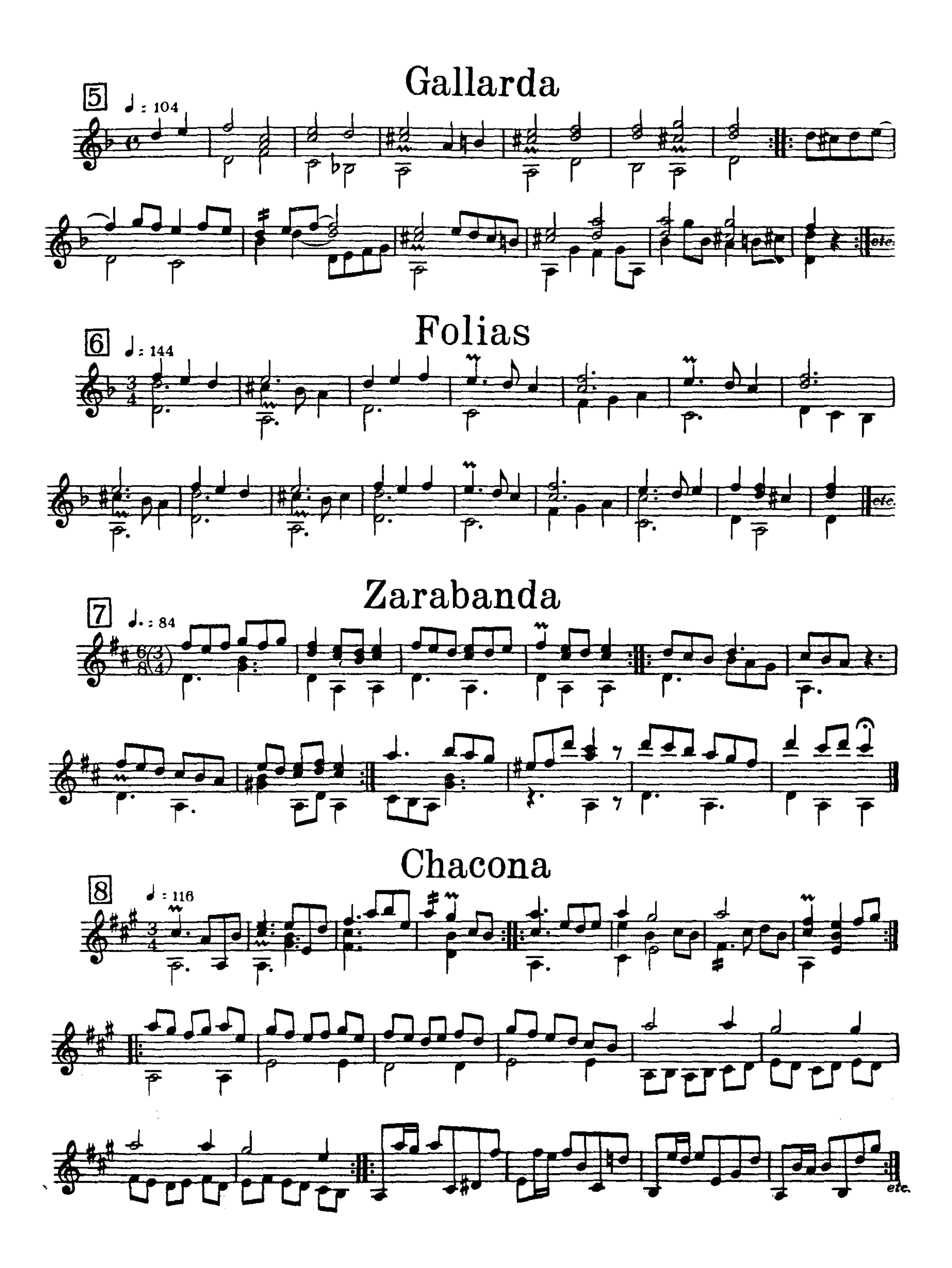


2
𝅗𝅥 = 84
En - fer - mo es - ta - ba An - ti - o - co Prin - ci -
pe - de la Su - ri - a, de Es - tra - to -
ni ce la rei - na fe - ri - do de
a - mor ya - ci - a ya - ci - a.

Soneto



3
𝅗𝅥 = 69
Ay! mu - do soy, ha - blar no pue - do,
p
riten.
a tempo
mue-ro por ha - blar lo que he sen - ti - do, Se - ño - ra,
si me fue - se con-ce - ti - do, con-ce - ti - do.
etc.
4
Di-ces me que no te ha-ble, mas he mie-do
en tan gran-de si-len - cio ser per - di - do.
pp
etc.


Gallarda
5
♩ : 104
etc.
Folias
6
♩ : 144
etc.
Zarabanda
7
♩. : 84
Chacona
8
♩ : 116
etc.

auf seinen vier Seiten stand geschrieben: ›Kastell des guten Betragens‹. Vier geschickte Spieler auf dem Tamburin und auf der Flöte begleiteten den Tanz. Cupido eröffnete das Ballett: er tanzte zweimal auf und ab, dann erhob er seine Augen und spannte den Bogen gegen eine Jungfrau, die zwischen den Zinnen des Kastells stand. Er sagte folgende Verse zu ihr . . . Als er die Verse geendigt hatte, schoß er einen Pfeil nach der Höhe des Kastells und zog sich auf seinen Standort zurück. Sogleich trat der ›Vorteil‹ hervor und machte Wendungen auf und ab, worauf die Tamburine schwiegen, und er sagte . . . Der ›Vorteil‹ zog sich zurück, und die ›Poesie‹ trat hervor. Nachdem diese wie die übrigen ihre Wendungen gemacht hatte, richtete sie die Augen auf die Jungfrau des Kastells und sagte . . . Die Poesie trat ab, und von der Gruppe des ›Vorteils‹ kam die ›Freigebigkeit‹ hervor und sagte, nachdem sie ihre Wendungen gemacht hatte: . . .
Ebenso traten alle Figuren aus den Quadrillen auf und gingen wieder zurück; jede machte ihre Wendungen und sagte ihre Verse, von denen einige elegant, andere aber possierlich waren . . . Dann vermischten sich alle zum Tanze und verschlangen und verketteten sich auf eine reizende und freie Weise; und so oft Amor an dem Kastell vorüberkam, schoß er einen Pfeil nach der Höhe, der ›Vorteil‹ aber zerwarf vergoldete Kugeln daran. (Es waren sogenannte ›Alcancias, Kugeln aus Ton, die mit Blumen, Wasser oder Asche gefüllt waren, wie die Reiter sie bei Turnieren einander zuwarfen. Der Gebrauch stammt von den Arabern.) Endlich, nachdem sie lange getanzt hatten, nahm der ›Vorteil‹ eine große Börse, die mit Geld angefüllt schien, und schleuderte sie gegen das Kastell; in demselben Augenblick fielen auch alle Wände herunter, und die Jungfrau stand entblößt und ohne Beschützung da. Alsbald kam der ›Vorteil‹ mit den Figuren von seiner Truppe; sie warfen ihr eine große goldene Kette um den Hals und schienen sie gefangennehmen und mit sich fortführen zu wollen. Als Amor und seine Begleiter dies wahrnahmen, taten sie einen Ausfall, sie zu befreien, und alles, was sie zu tun versuchten, geschah nach dem Klange des Tamburins, indem alle vereinigt tanzten und sich nach der Musik gemeinschaftlich bewegten. Die Wilden brachten sie hierauf alle zum Frieden; denn sie eilten sehr schnell herbei, die Wände des Kastells wieder aufzurichten. Hierauf wurde die Jungfrau von neuem darin eingeschlossen, womit sich denn das Ballett zum großen Vergnügen aller Zuschauer endigte.«
Wie man sieht, spielte die Musik als solche keine bedeutsame Rolle in diesen Balletten, sie war nur ein Teil des pantomimischen »Gesamtkunstwerks« (um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen). Zu der verwandten Art der rein repräsentativen Tänze gehört der in der Hochzeit des Camacho kurz vorangehende, den Cervantes folgendermaßen beschreibt: »Zwölf schöne Mädchen kamen herein, die so jung waren, daß keine unter vierzehn zu sein schien, wie noch keine achtzehn Jahre erreicht hatte. Alle waren grün gekleidet, zum Teil die Haare aufgeflochten, teils mit fliegenden Haaren, alle so golden, daß

sie mit den Strahlen der Sonne wetteifern konnten. Sie trugen auf den Köpfen Kränze von Jasmin, Rosen, Amarant und Geißblatt geflochten. Sie wurden von einem ehrwürdigen Alten und einer Matrone angeführt, die aber leichter und lebendiger waren, als man von ihren Jahren erwarten konnte. Eine Sackpfeife (gaita zamorana) ertönte, und im Gesichte und in den Augen Ehrbarkeit und in den Füßen Leichtigkeit, zeigten sie sich als die besten Tänzer von der Welt.«

Diese Art Tänze, die Vorläufer unserer szenischen Ballette, waren im 17. Jahrhundert in Spanien sehr beliebt.

Gleichfalls in der Hochzeit des Camacho erwähnt, wenn auch nicht ausführlich beschrieben sind die Schwerttänze, die in Spanien uralt und schon von Titus Livius genannt sind. Sie wurden vorzugsweise im Königreich Toledo geübt und in Hemden und leinenen Kniehosen von Landarbeitern dargestellt, die in den Hemden weiße Schwerter trugen (im Gegensatz zu den schwarzen mit Knopf [Rapier], die man zum Fechten brauchte). Mit diesen Schwertern führten sie künstliche Wendungen aus, besonders eine »la degollada« genannt, wobei sie scheinbar versuchten, den Hals ihres Führers mit den Schwertern abzuschlagen, dieser ihnen aber mit einer sehr eleganten Bewegung entschlüpfte. Roda hat diesen Tanz noch Ende des 19. Jahrhunderts in den Straßen von Madrid im Karneval aufführen sehen, wobei die Männer Holzschwerter trugen und äußerste Gewandtheit zeigten.

Von Camacho heißt es im »Don Quijote«: »Er hat auch Banden von Tänzern, sowohl mit Schwertern als mit Schellen, denn in seinem Dorfe gibt es ihrer, die sie auf trefflichste Weise zu schütteln und damit zu springen verstehen: von den Sohlenklatschern (zapateadores) sage ich nichts, denn es ist weltbekannt, daß ihm die herrlichsten nicht fehlen.« Die Sohlenklatscher markierten beim Tanze den Takt, indem sie mit den Händen abwechselnd auf ihre Sohlen schlugen, die Sohlentänzer hatten Schellen an Armen und Beinen, die sie beim Tanz schüttelten, wobei sie unsinnige Verse sangen.

Während in den »Danzas« nur die Füße allein gebraucht wurden und der Oberkörper unbeweglich blieb, wurden in den »Bailes«, zu denen bereits diese Schellentänze gehören, Arme und Körper in völliger Freiheit gebraucht. Der beliebteste und zügelloseste dieser »Bailes« war die Zarabanda. Der würdige Pater Mariana in seinem »Tratado contra los jueges publicos« eifert denn auch gegen diesen Tanz, der »so lasziv in den Worten, so häßlich in den Bewegungen sei, daß er anständigen Personen die Schamröte ins Gesicht treibe«. Aber was half es, wenn einzelne Geistliche eiferten? Die Tanzwut hatte von 1580 bis 1630, ein halbes Jahrhundert lang, das gesamte Volk erfaßt, und »Zarabanda« war das Feldgeschrei, mit dem man auf Straßen und Plätzen zu tanzen begehrte. Ja, sogar in die Kirchen drang die Zarabanda ein, musikalisch ganz unverhüllt und nur dadurch ermöglicht, daß statt der anstößigen Kehrreime geistliche Texte gesetzt waren, wie einige Jahrhunderte vorher der sehr welt-

liche »hommo armé« durch die Kontrapunktisten in den Gottesdienst gebracht worden war. Mit ihr kamen eine Reihe von anderen beliebten Tänzen in die Kirche, von denen nur noch als für uns bedeutsam die Chacona und der Pasacalle erwähnt seien. Schon 1598 hatte sich die Stadt Madrid mit der Bitte an Philipp II. gewandt, nur noch die guten alten Tänze zu erlauben, die lasziven neuen aber zu verbieten, und 1630 wurde endlich tatsächlich die Zarabanda vom Königlichen Rat von Kastilien völlig verboten. Tatsächlich aber war damals schon die Zarabanda entthront worden von den Seguidillas und der Chacona, die lustiger und noch lasziver als die Zarabanda waren, besonders die letztere, deren Namen vielleicht von Chaco, einer Gegend Argentiniens, stammt. Auch die Seguidillas werden mehrfach im »Don Quijote« erwähnt, zum Beispiel von der Dueña Dolorida.

Die Trennung von »bailes« und »danzas« war mehr theoretisch als praktisch. In Wirklichkeit gab es eine ununterbrochene Mischung, indem vornehme Tänze vulgarisiert, volkstümliche dagegen verfeinert wurden, und so figurierten schließlich die Folias und Villanos in beiden Kategorien. Der Unterschied bestand lediglich in der Ausführung: die Danzas wurden leicht und geschickt, aber immer nur von den Füßen ausgeführt, die Bailes waren durchaus lasziv und gebrauchten den gesamten Körper. So sind denn die Worte zu verstehen, die Sancho zu seiner Verteidigung an Quijote richtet, wobei er die Schwierigkeit des »bailar« gegen die Leichtigkeit des »danzar« hervorhebt. Und die Dueña Doña Rodriguez rühmt dem Don Quijote die Talente ihrer Tochter mit den Worten: »Sie singt wie eine Lerche, tanzt (danza) wie der Gedanke und springt (baila) wie eine liederliche Dirne.«

Wenn wir uns nun fragen, wie die Musik zu diesen Tänzen ausgesehen haben mag, so müssen wir beachten, daß die Kunstmusik diesen volkstümlichen Tänzen zunächst nur Verachtung entgegenbrachte, und wenn sie sich herbeiließ, die beliebten Namen zu übernehmen, gelehrte und fast religiöse Stücke daraus machte. Allmählich löste sich jedoch die Instrumentalmusik von der Vokalmusik los. Die Aristokratie tanzte nach kleinen Orchestern (Clavicembalos, Lauten, Harfen usw.), während das Volk beim Gesang mit Gitarrenbegleitung blieb. Wenn auch von der Publikation des »Don Quijote« zeitlich etwas entfernt, bietet doch das 1674 von Gregorio Sanz in Zaragoza publizierte Buch »Instrucción de música sobre la guitarra española« den besten Einblick in die auch zur Zeit des Cervantes üblich gewesene Volksmusik, die sich ja damals nicht so rasch verändern konnte. Die Musik von Sanz ist absolut spanisch, und seine Kadenzen und Wendungen sind die noch heute in Andalusien typischen. Es sind Phrasen, die ersichtlich Sanz nicht selbst erfunden haben kann, sondern nur der Tradition nach aufgezeichnet hat, dieselben Phrasen, die heute noch das Entzücken der ausländischen Komponisten bilden, die spanische Volksmusik studieren. Und da Cervantes, der gleich dem großen Briten Shakespeare, seinem Zeitgenossen, ein Mann war, »der Musik

hat in sich selbst«, mit feinem Sinne die Volksmusik der Kunstmusik vorzog, so müssen wir hier die Tonkunst suchen, die die Volksmusik des »Don Quijote« widerspiegelt. Die Musik von Sanz ist für Gitarre geschrieben, aber nicht für die moderne, sondern die damalige, die für jede Note zwei Saiten hatte, also eine stärkere Klangfülle als das gegenwärtige Instrument besaß.
Ich gebe hier als Beispiel der »danzas« eine Gallarde und eine Folia, als Typen der »bailes« eine Zarabanda und eine Chacona (nur die Anfänge).
Die *Gallarda* (vgl. Notenbeispiel Nr. 5) war der Tanz der Könige, sie und die Pavane waren stolz und gemessen. Wie sie getanzt wurde, beschreibt Calderon ausführlich in »El maestro de danzar« (Akt II, 25. Szene), wobei musikalisch interessant ist, daß verlangt wird: »und immer, aufmerksam auf den Takt, müssen alle Kadenzen ohne Leidenschaft betont werden«.
Die *Folia* (vgl. Notenbeispiel Nr. 6) ist ein bewegterer Tanz mit allerlei Sprüngen und Wendungen. Sie ist etwa der Tanz, den Quijote im Haus von Antonio Moreno tanzt. Er ist typisch spanisch und fast modern andalusisch.
Die *Zarabanda* (vgl. Notenbeispiel Nr. 7) der Spanier hat gar nichts mit der viel bekannteren französischen Sarabande zu tun, deren Rhythmus wir aus den Suiten des 18. Jahrhunderts kennen. Die spanische ist älter, gab der französischen den Namen, aber weder den Charakter noch den Rhythmus. Die hier wiedergegebene Zarabanda von Sanz ist vor allem rhythmisch interessant. Es sind Bauernrhythmen: Sechsachtel und Dreiviertel auf eigentümliche Art abwechselnd. Diese Rhythmen sind auf den kleinen Caravellen, die damals den Verkehr mit Amerika vermittelten, hinübergekommen und später als spezifisch südamerikanisch auf Dampfschiffen wieder zurückgebracht worden (als »guajiras«).
Endlich noch eine *Chacona* (vgl. Notenbeispiel Nr. 8), die der beliebteste Tanz zur Zeit des Cervantes war. Ihr Rhythmus entspricht genau dem der jetzigen granadinischen, aber noch mehr: sie weist auf das Präludium der Sonate in E-dur für Violine Solo von J. S. Bach hin und erinnert in mancher Hinsicht an Bachs eigene Chaconnen.
Und so erkennen wir einen eigentümlichen Zusammenhang zwischen spanischer Volkskunst zur Zeit des Cervantes (Beginn des 17. Jahrhunderts) und der wundersamen Polyphonie des unergründlichen deutschen Meisters (geb. 1685).

DIE VOLKSMUSIK DER GROSSRUSSEN

NOTIZEN ÜBER MELODIE, SKALA, MEHRSTIMMIGKEIT, RHYTHMUS, FORM UND MUSIKINSTRUMENTE

VON

PETER PANÖFF-BERLIN

Die russische Volksmusik, die ein großes und weitverzweigtes Gebiet umfaßt, ist noch sehr problematisch. Sowohl die Volksmusik der Großrussen, wie die der türkischen, mongolischen, kaukasischen und finnischen Stämme Rußlands, der Kleinrussen und der Weißrussen, als ungemein wichtige Zweige der musikalischen Völkerkunde, warten noch auf eine eingehende wissenschaftliche Untersuchung und Begründung, da man die bisherigen Forschungen nur als Vorarbeiten ansehen muß.

Der Westeuropäer kennt nicht das eigentliche, urwüchsige Wesen des russischen Volksliedes. Die Wege zu seiner Kenntnis führen nicht durch den Konzertsaal; ebensowenig »Eigenes« leisten die in Westeuropa leider sehr verbreiteten Veranstaltungen der »russischen Chöre« oder »Volksorchester«. Ihre Darbietungen sind für den Kenner russischer Musik gänzlich unbrauchbar, für das große Publikum irreführend. Die reine russische Volksmusik, nur diese, soweit sie nicht durch die Zivilisation der Städte und durch die politische Erziehungspolitik der Sowjetregierung bereits beeinflußt ist, kann die vergleichende Musikwissenschaft interessieren. Es ist die Bauernmusik aus den entlegenen Waldgegenden und abgeschlossenen Ortschaften russischer Urkultur; von dieser Musik sind glücklicherweise noch lebendige Denkmäler erhalten.

Das Staatliche Phonogramm-Archiv in Berlin besitzt zahlreiche phonographisch festgehaltene Volksmelodien, die zum Teil lange vor dem Weltkriege in entsprechenden russischen Gegenden, zum Teil während des Krieges in den russischen Kriegsgefangenenlagern (Sammlung Schünemann) aufgenommen worden sind.

Auf Grund meiner sich hauptsächlich auf diesem Phonogrammaterial stützenden Untersuchungen gebe ich nachstehend eine allgemeine Charakteristik der großrussischen Volksmusik in bezug auf Melodie, Skala, Rhythmus und Mehrstimmigkeit.
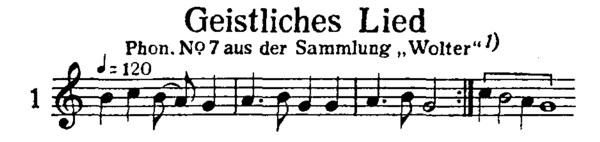
Es läßt sich heute kaum mehr feststellen, inwiefern das russische Volkslied die ursprüngliche Schöpfung einer einzelnen Persönlichkeit oder einer Gemeinschaft gewesen ist, da das Lied in seiner inneren und äußeren Verfassung den eigentümlichen Stempel der gesamten völkischen Individualität trägt. Die Vermischung der alten Slawen mit den eingewanderten asiatischen Stämmen hat eine Verschmelzung der beiden Arten von Volksmusik verursacht. So sind die Melodien, die wir heute als slawische bezeichnen, durch die mündliche Überlieferung derart mit fremden Einflüssen vermischt, daß man das

Bodenständige an ihnen kaum mehr herausstellen kann. Die vergleichende Musikwissenschaft ist noch nicht in der Lage, grundlegende Rassenunterschiede in der Musik der verschiedenen Völkerschaften Rußlands festzustellen, solange man von der ursprünglichen Beschaffenheit der Musik der alten Slawen oder der Altaier nichts Positives weiß. Etwas mehr Klarheit in dieser Frage könnte die Entzifferung des neumierten altrussischen Kirchengesanges aus dem 11., 12., 13., 14. Jahrhundert bringen, da bekanntlich das slawisch-russische Volkslied sich in enger Anlehnung an das Kirchenlied entwickelt hatte. Zeugnis dafür bieten die bis heute noch verbreiteten, aber leider wissenschaftlich unerforschten *geistlichen* (duhownjie) und *kultischen* (obrjadowjie) Gesänge.
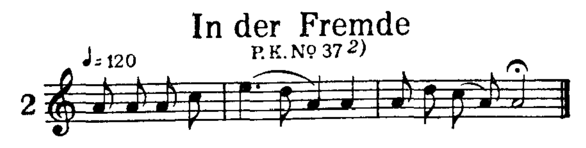
Bei der Untersuchung der Melodie- und Skalenbeschaffenheit der großrussischen Volkmusik muß, wie dies bei einer nichtharmonischen Musik häufig der Fall ist, von einer Anwendung der Prinzipien unserer Skalenlehre abgesehen werden. Der einfache Sänger denkt nicht musikalisch, sondern improvisiert rein gefühlsmäßig. Für ihn ist der »Lad«, die Weise, das melodische Motiv wichtig, das dem Gesang zugrunde liegt. Die verschiedenen kurzen Melodien oder Motive, aus denen die Volkslieder zusammengesetzt sind, bilden jede für sich eine bestimmte Skala, einen bestimmten tonalen Modus, dessen Art durch die folgenden Merkmale charakterisiert wird:

1. Durch den Umfang der Skala, in der sich das melodische Motiv bewegt.
2. Das melodische Gewicht der einzelnen Töne der Skala.*)
3. Die festen, in der Skala vorkommenden Intervallschritte.

Die genaue Untersuchung der großrussischen Volkslieder zeigt, daß ihre Melodie einen ausgesprochenen Quartcharakter hat. Es mag dahingestellt bleiben, ob diese Quartbeschaffenheit der Melodie überhaupt den ältesten russischen Volksliedern eigen war. Die einfach gehaltenen Melodien**) enthalten meistens die »Sol«-Quart (Sol-Modus) *c-g* entweder in reiner Gestalt,

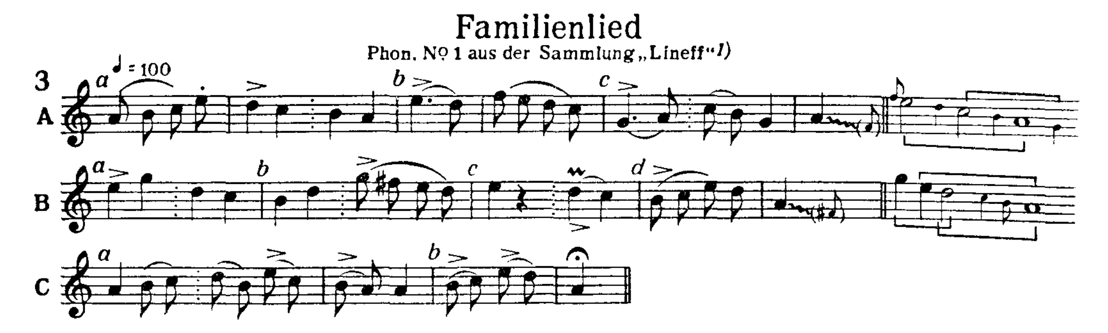


oder vereint mit der Quint *a-e* »la«-Modus.



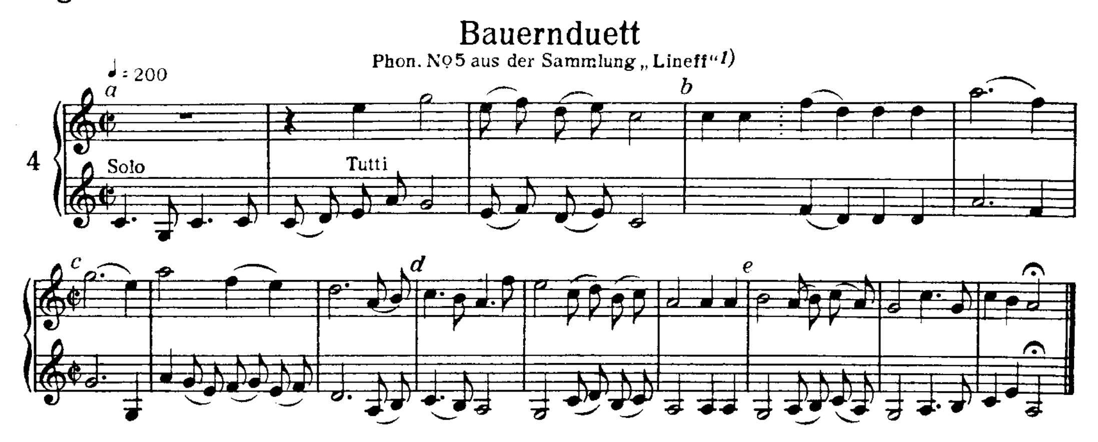
*) Das Gewicht der Töne ist durch die Zeitwerte angedeutet (𝅗𝅥 = Hauptton erster, 𝅗𝅥 = Hauptton zweiter Ordnung u. s. w.)
**) In den folgenden fünf Notenbeispielen sind die mit einer 1) versehenen Beispiele Aufnahmen des staatl. Phonogramm-Archivs, Berlin, die mit einer 2) bezeichneten solche der Pr. Staatsbibliothek, Berlin.

Typisch ist der Quartsprung a-d.
Bei Gesängen, die eine umfangreichere Skala besitzen, ist die Bestimmung der tonalen Modi insofern schwieriger, als man hier gewöhnlich eine Dur- oder Moll-Tonart in unserem Sinne vermuten will; das ist unrichtig. Besonders bei solchen Liedern, die aus mehreren kleinen Motiven zusammengestellt sind, erscheinen wiederum die obigen zwei Quarten entweder in natürlichem Umfang und Zustand, oder gemischt, als Quarten und Quinten. An Hand des folgenden Notenbeispiels

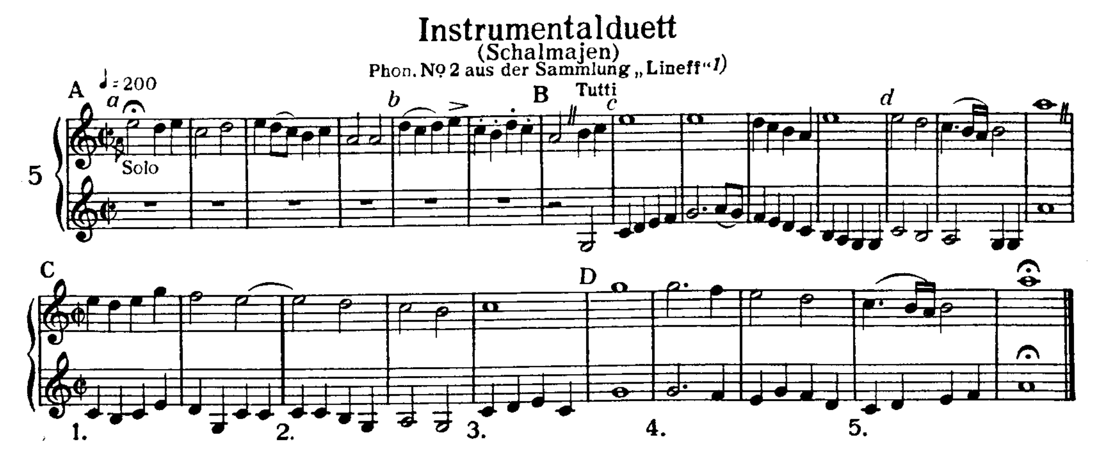


können wir die verschiedenen tonalen Verhältnisse feststellen: Der Gesang besteht aus drei Motiven A, B, C. Die Tonreihe f, e, d, c, h, a, g des ersten Motivs prägt die Quart-Quint-Beziehungen (a-e, g-c) aus.
Im zweiten Motiv B verschiebt sich das tonale Gewicht zuerst auf die Umkehrung des Quartschrittes c-g, dann aber wieder auf *a-e*.
Das dritte Motiv C zeigt die Beziehung a-e, d-a mit melodischem Schwerpunkt *a*.
Die sich aus diesen drei Motiven ergebende Oktavreihe g, fis, a, d, e, h, a, g ist deshalb *geteilt* und nicht als Leiter im harmonischen Sinne aufzufassen.
Neben der tonalen Eigenart der Volksmusik ist die stark entwickelte *Mehrstimmigkeit* in den großrussischen Bauernmelodien ganz besonders hervorzuheben. Der beabsichtigte mehrstimmige Vortrag kommt sowohl beim Instrumentalspiel, wie auch in den Gesangschören der Bauern vor. Ob diese Mehrstimmigkeit ureigenes Gut der alten Russen gewesen oder ob sie auf Nachahmung beruht, steht noch nicht fest. Mehrstimmiges Singen und Spielen ist bei den anderen slawischen Völkern (Bulgaren und Serben) jedenfalls unbekannt und liegt nicht in der Natur ihrer Volksmusik, die ja durchaus *einlinear* (homophon) ist. Dagegen wird die Mehrstimmigkeit von den zentralasiatischen und kaukasischen Stämmen Rußlands mit Vorliebe gepflegt.
Die großrussischen Bauern zeigen eine Fähigkeit in der Führung und in der formellen Gestaltung und Verbindung mehrerer selbständiger Melodien, die für primitive Verhältnisse erstaunlich ist. Diese Mehrstimmigkeit ist meistens *melodischer* Art; Ansätze von einem Zusammenwirken verschiedener Rhythmen sind in der großrussischen Volksmusik sehr selten.

Die einfachste Art von Mehrstimmigkeit, die von musikalisch-ästhetischen Absichten beherrscht ist, erstreckt sich am häufigsten auf den gleichzeitigen Vortrag einer und derselben Melodie: Die Hauptstimme setzt zuerst ein; nach dem Soloablauf des ersten Motivs oder der ersten paar Takte schließen sich auch die anderen Stimmen (Stimme) an. Das Zusammenwirken der beiden Stimmen erledigt sich meistens in Oktavabstand (unisono) mit leichter Variierung der oberen Stimme, wodurch gelegentlich auch Terzen und Sexten entstehen. Die Schlußfermaten sind stets Unisono. Als Beispiel gebe ich das folgende Bauernduett:



Bei anderen Fällen von entwickelter Mehrstimmigkeit zeigen sich schon ganz bestimmte Bestrebungen nach harmonischer Gestaltung des polyphonen Komplexes: aus der Verkoppelung der selbständig geführten einzelnen Stimmen bilden sich Terz-, Sext-, Quint- und Oktavparallelen, wodurch gelegentlich auch Gegenbewegung entsteht. Das Schalmeienduett



bringt dieses bewußte Stilprinzip prägnant zur Geltung.

Der Rhythmus in der russischen Volksmusik gilt mit Recht für ein schwieriges Problem.

Wie bereits bemerkt, bestehen die meisten Gesänge aus mehreren kleinen Melodien oder bestimmten Motiven, die jedes für sich eine rhythmische Einheit bilden. Eine Taktbezeichnung oder Takteinteilung des Motivs nach unseren Begriffen wäre insofern unstatthaft, als man die sonst unzertrennbaren und eng aneinander angepaßten Teile, Text und Gesang, bei der Notierung in keinen Einklang miteinander bringen könnte. Der natürlichen Akzentuierung der gesprochenen Rede, nach der sich der Sänger besonders bei den getragenen Melodien richtet, fehlt die Regelmäßigkeit. Die unregelmäßige Verteilung der Akzente einerseits durch die poetische Struktur, andererseits aber auch durch die tonale Beschaffenheit der Melodie bedingt, ist eine von geübten Sängern restlos beherrschte, feindifferenzierte Kunst. Ein Beispiel dafür bietet das mitgeteilte Lied Nr. 3. Der erste Melodieabschnitt A besteht aus drei kleinen Motiven: $a\,(3 \times \frac{2}{4})$; $b\,(2 \times \frac{2}{4})$; $c\,(2 \times \frac{2}{4})$. Die angezeigten Hauptbetonungen können mit der Takteinteilung, die hier mit Rücksicht auf die tonale Beschaffenheit gemacht worden ist, nicht in Einklang gebracht werden. Das gleiche gilt von den anderen Abschnitten *B* und *C*.

Die formelle Gestaltung der Lieder zeigt bei aller Freiheit und Abwechslung des meist unregelmäßigen Aufbaues ihrer Melodieteile eine Geschlossenheit. Neben den einfachen Melodien (Beispiel Nr. 1 und Nr. 4), die nach Art unserer Strophen vielmals wiederholt werden, sind komplizierte Kunstformen zu verzeichnen. Nehmen wir zum Beispiel das Instrumentalduett (vgl. Beispiel Nr. 5). Der erste Melodieteil des Stückes besteht aus den Abschnitten *A* und *B*, die durch eine geschlossene Form ausgezeichnet sind: A = Motiv $a\,(\frac{4}{4}+\frac{4}{4}+\frac{4}{4}+\frac{4}{4})$ + Motiv $b\,(\frac{4}{4}+\frac{4}{4}+\frac{4}{4})$, die zueinander im Verhältnis von Frage (a) und Antwort (b) stehen.

Denselben Aufbau hat auch der Abschnitt *B*: Der zweite Teil des Stückes — der Abschnitt *C+D* besteht aus fünf zweitaktigen Motiven, die in ihrer Gesamtheit eine melodische Umgestaltung der Motive *c* und *d* darstellen und den Eindruck einer beabsichtigten »Kompositionsmanier« (ähnlich der »Durchführung« unserer Sonatenform) erwecken.

Zum Schluß noch einige Bemerkungen über die großrussischen Volksmusikinstrumente.

Von den *harfenähnlichen* Zupfinstrumenten ist vor allem die *Gusli* zu nennen. Dieses wahrscheinlich von Byzanz übernommene Instrument ist sehr alt. Es existiert in verschiedenen Formen und Stimmungen. Die *Gusli* des Petersburger Gouvernements haben zum Beispiel trapezähnliche Form. Länge etwa zwei Fuß, Breite vier Fuß; Zargenbreite etwa 10 Zentimeter. Der Decke entlang sind horizontal siebenzehn Metallsaiten gespannt, die mittels Wirbel gestimmt werden. Die Stimmung ist meistens: es, f, g, a, h, $\bar{c}$, $\bar{d}$, usw.

Von den *lautenähnlichen* Zupfinstrumenten ist die *Balalaika* am meisten verbreitet. Der Klangkörper hat Dreieckform. Die Decke des Dreiecks ist flach, der Boden dagegen gewölbt.*) Die Gesamtlänge beträgt etwa vier Fuß. Die Breite der unteren Dreieckskante etwa anderthalb Fuß. Das Instrument hat drei bis sechs Saiten, die in verschiedenen Gegenden verschieden gestimmt werden.**)
Ein uraltes *Saiteninstrument* mit *Bogen* ist die *Pišna*. Der Rumpf hat ovale Form. Der Boden ist gewölbt. Die flache Decke hat drei verschiedenförmig geschnitzte Schallöcher. Über der Decke, dem Halse entlang, sind zwei Darmsaiten gespannt. Gesamtlänge etwa dreieinhalb Fuß, Breite des Klangkörpers 10 Zentimeter. Breite des Querschnittes etwa 5 Zentimeter.
Das sogenannte Volksmusikinstrument *Lyra*, der deutschen Bauernleier (Drehleier) ähnlich, und bereits seit Jahrhunderten in Rußland eingeführt, ist besonders bei den Bettelmusikanten***) sehr verbreitet. Die Form des Klangkörpers ist ähnlich der europäischen Gitarre oder Violine. Auf der flachen Decke ist ein Kästchen angebracht, in dem sich eine Klaviatur mit neun Tasten befindet. Der Klangkörper ist mit drei Saiten bespannt, die mittels eines durch eine Kurbel in Umlauf gesetzten Rades gleichzeitig zum Tönen gebracht werden. Die beiden Außenseiten sind im Quintverhältnis gestimmt; die mittlere, die in der Mitte des Klavierkästchens gespannt ist, wird durch die Tasten verkürzt. Daraus ergeben sich verschiedene Leiter.
Von den *Pfeifen mit Greiflöchern* sind einige zu nennen: *Dudka:* Der Spieler bläst gegen den scharfen Rand der oberen Öffnung des Rohres; dieses ist anderthalb Fuß lang und hat fünf, in einer Linie geschnitzte Löcher.
Sopilka — ähnlich der Dudka, mit sechs Grifflöchern.
Als *Zungenpfeife* ist die Hirtenpfeife *(Pastušji Rožok)* die verbreitetste. Ein etwa anderthalb Fuß langes Rohr mit Mundstück. Drei bis vier Grifflöcher. Scharfe Klangfarbe.
Hierher gehören schließlich noch die verschiedenen Arten von hoboeähnlichen Zungenpfeifen *(Šalmaijen) Zurná*, usw.

LITAUISCHE MUSIK

VON

WOLFGANG GREISER-ELBING

Als Typus einer durchaus exakten Musikforschung, die zugleich auch der Ästhetik der Musik ihre Dienste nicht versagt, wird auch die Forschung anzusprechen sein, die nicht nur die vergleichende Musikwissenschaft nicht ausschaltet, sondern neben die Probleme der eigenen nationalen Musik auch

*) Oft schließen sich Decke und Rückwand des Rumpfs zu einer dreikantigen Pyramide zusammen.
**) Die altrussische Balalaika (Kobzá) hat zwei Saiten.
***) Meistens in den südlichen Teilen Rußlands.

die der fremdländischen Musik, das landesunübliche Tonsystem und die Rhythmuskomplexe anderer Völker und Stämme in ihren Wertmaßen gegen das Heimische einstellt. Daraus ergibt sich ein Forschungsgewinn von ungeahnten Perspektiven. Ja, eine derart betriebene Musikforschung reiht sich letzthin eigentlich an die Gebiete moderner Völkerkundeforschung an und stützt diese durch Wesenselemente, die stark sind und unbestritten bleiben; denn nur in der Harmonie, die zwischen Mensch und Dasein besteht, oder auch nur in der Dissonanz, die sich aus derartigen Möglichkeiten und Notwendigkeiten erschließt, ergibt sich aus dem Dokument der Vergangenheit der Daseinsbegriff des Heut für das Morgen und die Analyse des Gestern für das Jetzt.

Das war zu allen Zeiten so. Denn für alles das, was durch das Gefühl ausdrückbar ist, was empfindungsnah an uns herangetragen werden soll, was über den Wert des einfachen Sprachausdruckes erhaben ist, dafür bietet sich allein in der Musik das reichste Mitteilungsfeld. Musik ist seelische Mitteilsamkeit. Darum ist ihr Wesen irreal. Darum verstehen wir die Seele eines Volkes, am tiefsten erfassend, aus dem universalen Charakter seiner musikalischen Kunst und aus dem Tonlande seiner Lieder.

Wenig bekannt ist bisher die litauische Musik. Man weiß zwar allgemein, daß sie Anklänge enthält an jenes unsagbar eintönig-schwermütige Psalmodieren, das den russischen Volksgesang auf eigentlich nur ganz wenigen Tönen trägt, und es wird auch bekannt sein, daß eine bis zur Ermüdung gesteigerte Unendlichkeit von Wiederholungen allgemeinhin ein Charaktermoment der gesamten nordöstlichen Musikweisen Europas ist. Da wir den gleichen Erscheinungen aber auch anderwärts, zum Beispiel im Musiktemperament des einfachen Italieners begegnen, so dürfte es immerhin interessieren, der an sich sonst wenig bekannten Musik Litauens einige Sonderbetrachtungen zu widmen. Die Klangerscheinungen der litauischen Musik sind seltsam, ihre Spannungen bleiben reizvoll, ihre Typisierungen erscheinen individuell, der Grad ihres Empfindungsausdruckes pulst seelisch tiefgehend und ihre gesamte Grundlage bleibt das ernste, reiche Volksgemüt des Litauers in einer fast grenzenlosen Hingabe an Heimatliebe und Memelstrom, zu Gott- und Naturverehrung. Das ist, kurz gesagt, das Charakteristikum der litauischen Volks- und Tonkunst.

Fast allen litauischen »Dainen« liegt in der Melodieführung die diatonische Tonleiter des griechischen Tonsystems zugrunde. Sie wird aber musikgesetzlich weder von unseren Dur- noch vom Umfange unserer Moll-Tonarten vollends umspannt. Ihr Tonfolgerahmen ist ungemein weit. Er will fast unbegrenzt erscheinen. Sodann ergibt sich als ein ganz charakteristisches Moment in der litauischen Musik immer und immer wieder die Halbtonstufung. Sie tritt derart überraschend, unvermittelt und unerwartet auf, daß sie anfänglich nur zu befremden scheint, indessen sie sich jedoch sehr bald in der gesamten Tonfolge der litauischen Musik als ein derart starker Faktor erweist, daß man eben nur durch sie den Volksliedcharakter der litauischen Melodien verstehen

und bewerten lernt. Auch tonumfanglich sind die einzelnen Melodien dieser Musikpflege so grundverschieden, daß hierbei ebenfalls nur von einer fast undenkbar willkürlichen Folge gesprochen werden kann, da eine musikalische Einreihung dieser Art Melodienfolge in bestimmte geordnete und geregelte Umfangsgesetze, die uns doch für den Einzelgesang so unendlich wichtig und für den Gruppengesang geradezu unerläßlich erscheinen wollen, hier völlig auszuschließen ist.

Das litauische Volkslied ist ehemals entschieden einstimmig gesungen worden. Hiermit erweist es eine so auffällige, parallel laufende Übereinstimmung mit der altgriechischen Vokalmusik, daß man aus dieser Erscheinung heraus auf die litauische Sprache als einem Idiom des Griechischen verwiesen wird, dem sie wesensverwandt ist; denn wie die gesamte vorchristliche Volksmusik die Verwendung des zweistimmigen Gesanges nicht kannte, so ist die Mehrstimmigkeitspflege der litauischen Musik ganz gewiß auch erst ein Ergebnis der christlichen, vielleicht sogar erst der spätchristlichen Musikpflege.

Die Akkordbildung wurde bei den Völkern der Alten durchweg durch allerlei Begleitinstrumente herbeigeführt. Die Litauer kannten die »Kanklys« als ein solches Instrument und haben wohl erst durch sie die Möglichkeit der Mehrstimmigkeit ihrer Lieder im 15. und 16. Jahrhundert bewußt erprobt und erwogen. Beim Lied tritt die reine Terzenbegleitung am häufigsten in Erscheinung, und sie fügt sich bei der allgemeinen und guten musikalischen Volksbegabung der Litauer durchaus leicht und sehr geschickt allen denjenigen Melodiengängen an, die das litauische Tonsystem so reizvoll und klangwirkend gestalten. Gerade die Terzenbegleitung liegt so auffallend im Gehör- und im Tonreiche aller litauischen Volksschichten, daß man sich nur darüber verwundern muß, das litauische Lied bis in das 18. Jahrhundert hinein fast ausschließlich als einstimmigen Gesang ansprechen und antreffen zu müssen.

Viele Memellieder aus dem heutigen Litauen erinnern auch lebhaft an die gregorianische Abschluß- und Leittonfolge. Sie enden zumeist so, daß ihre Schlußnote mit einem Leitton sofort wieder in das Anfangsmotiv dieser Lieder zurückführt. Dadurch entstehen dann eben — zumeist noch durch die sehr zahlreich vorhandenen Textstrophen direkt veranlaßt — jene schon zuvor erwähnten unendlichen Melodien, die ganz gewiß ermüden würden, wenn nicht ein ganz eigenartiger Rhythmusbau immer und immer wieder neue Wendungen in die in gewissem Maße monotone Stimmführung hineinzutragen geeignet wäre.

Denn der Rhythmus der litauischen Lieder und Melodien ist in seiner Art wohl eben einzig dastehend! Er liegt fast in keinem Liede für den Verlauf der gesamten Melodienfolge fest, sondern verändert diese auf Grund ständig und im Zusammenhange textlich erforderter oder begründeter Rücksichten und in enger Anlehnung an besondere seelische Empfindsamkeitsbedürfnisse der musikübenden litauischen Volkskreise in einem geradezu unerhörten Wechsel.

So herrscht im Verlauf der einzelnen Melodien sehr oft eine an völlige Willkür gemahnende rhythmische Unregelmäßigkeit in den litauischen Gesängen vor, und sie führt in ein und derselben Tonfolge oftmals zu den eigenartigsten Erscheinungen. Es beginnen zum Beispiel Lieder litauischer Volksweisen mit einem sehr exakten Dreiviertel-, Zweiviertel- oder Vierviertеltakt, um bald darauf in eine Sechsteltaktart geschleudert zu werden und schließlich im Fünfachtelrhythmus zu enden. Ganz ähnliche rhythmische Willkürerscheinungen zeigt nun aber wiederum auch die altgriechische Musik, und so muß es wohl noch einer weiteren und vertiefteren Forschung überlassen bleiben, die vielen sprachlichen und tonsprachlichen Beziehungen zwischen dem Altgriechischen und Litauischen einmal restlos zu klären. Da aber die litauische Musik auch mancherlei Vermutungen ihrer Verwandtschaft zur Musik der Inder als gerechtfertigt erscheinen läßt, so dürfte der völkerkundlichen Forschung durch die Musikerschließung des gegenwärtigen Litauens manch dankbare Aufgabe gegeben sein. Volk und Musik sind reinstämmig und geben mit ihren Anlehnungen an Natur oder an kulturelle Erscheinung nur mitteilsame Parallelen für Forschung, Erschließung und Nutzung. Ihnen wird unsere kritische Musikwissenschaft noch viel Beachtung zuwenden dürfen.

LISZT ALS VORLÄUFER DES MUSIKALISCHEN IMPRESSIONISMUS
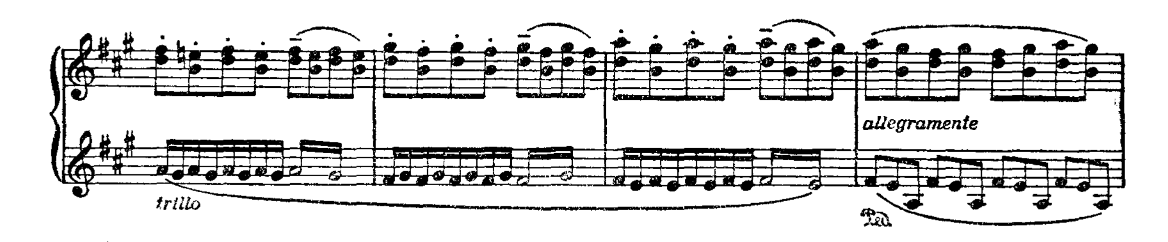
VON

WERNER DANCKERT-ERFURT

Wenn der musikalische Impressionismus wesenhaft, d. h. als ein individuelles geschichtliches Gebilde gefaßt wird, nicht nur als eine Anhäufung von Stilmitteln und formalen Rezepten, so muß er irgendwann einmal im 19. Jahrhundert, genauer gesagt: an einem bestimmten Punkte in Erscheinung getreten sein, und die Frage nach seiner Genese hätte wenig oder gar keine Berechtigung. Alle maßgeblichen Beurteiler stimmen nun darin überein, daß Impressionismus im prägnanten Sinne erst im Werke Debussys vorhanden sei.

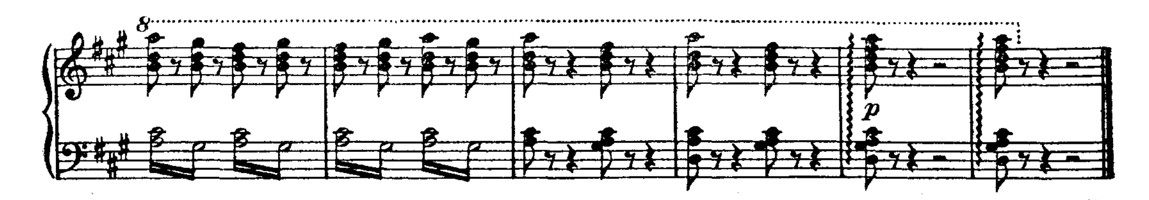
Anders freilich, wenn nur die spezifisch impressionistischen Mittel, nicht ihre jeweilige gehaltliche Funktion im musikalischen Zusammenhang zur Erörterung stehen. Dann darf es wohl erlaubt sein, den Ursprüngen und ihrer Entfaltung nachzugehen. Es fragt sich zunächst, welche Bestandstücke der impressionistischen Musiksprache als spezifische gelten dürfen. Offenbar denkt man in erster Linie an die Aufhebung der melodischen und harmonischen

Kontinuität, die Verselbständigung der Klangbestandteile, die, den einzelnen Farbflecken der pointillistischen Malerei gleichend, sich nur zu einem verschwommenen Ungefähr der Klanggestalt zusammenschließen.*)
Hier ist eine beträchtliche Vorläuferschaft nachweisbar; zum mindesten läßt sich die Ahnenreihe bis zu den Tagen der Romantik zurückverfolgen, wie schon *Ernst Kurth* in seinem bekannten Buch über die romantische Harmonik**) dargetan hat. Da der Impressionismus selbst als eine wesentlich französische Erscheinung angesprochen werden darf, so ist es erklärlich, daß seine bemerkenswertesten Vorläufer gleichfalls im Westen zu finden sind. Es liegt nahe, vor allem an Chopin und Liszt zu denken. Aber auch der Osten — Mussorgskij! – ist gewiß nicht unbeteiligt, wenngleich seine Beiträge und Anregungen mehr von der urwüchsigen Gestaltlosigkeit einer primitiven, ihres Kulturablaufs noch nicht sicheren Völkerwelt als von der Überfeinerung einer alten, müden Zivilisation Zeugnis ablegen. Aber man sollte nicht vergessen, daß sowohl Chopin als auch Liszt ihrer Abkunft nach Mischlinge östlichen und westlichen Blutes waren: kein Wunder also, daß sie, unbeschadet aller zivilisatorisch glatten Oberfläche, den Aufruhr und das Chaos des östlichen Erbes in sich trugen.
Vorausnahmen des impressionistischen Stils in Einzelheiten bei Komponisten des 19. Jahrhunderts, insonderheit im Werke Chopins und Liszts nachzuweisen, dürfte demnach kaum schwer fallen. An dieser Stelle soll indessen nur zweier bisher kaum beachteter Alterswerke Liszts gedacht werden, in denen das »Impressionistische« in auffälliger Verdichtung sich kundgibt. Es sind die beiden kleinen (technisch überaus leichten) Klavierstücke »Abendglocken« und »Carillon« aus der 1875/76 entstandenen Sammlung »Weihnachtsbaum« (veröffentlicht im Jahre 1882). Man findet in »Carillon« (Nr. 6) eine Anhäufung von seltsam irisierenden Trillerklängen und Orgelpunkten, die erst sehr viel später, bei Debussy, endgültiges Bürgerrecht erhalten sollten,
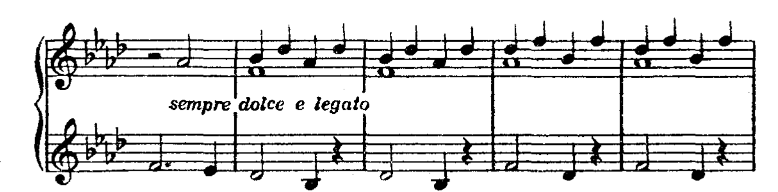


*) Vgl. des Verfassers Studie: Das Wesen des musikalischen Impressionismus. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Halle 1929, Heft 1.
**) »Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan«, Berlin und Leipzig 1920. Der mannigfachen »impressionistischen Züge«, die man in noch weiter zurückliegenden Stilperioden der Musikgeschichte entdecken zu können glaubte, gar nicht zu gedenken. So hat z. B. der italienische Musikforscher Torrefranca seinen Landsmann Sammartini, den Haydn kurzweg einen »Schmierer« schalt, als »Impressionisten« vorgestellt: vielleicht haben beide nicht völlig Unrecht?

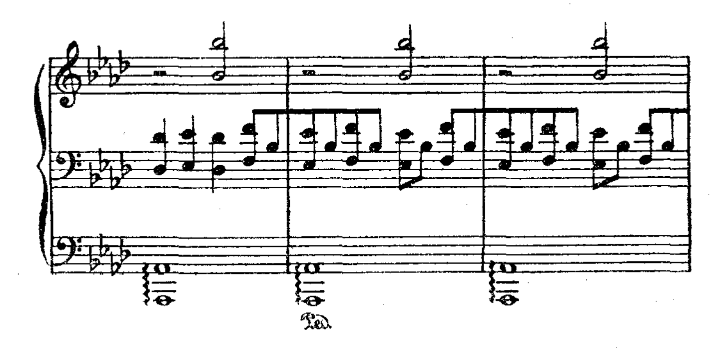
dazu eine etüdenförmige Eintönigkeit des Melos, hervorgerufen vor allem durch fortdauernden Gebrauch von Sequenzen, die einen arabeskenhaften und daher geradezu zuständlich wirkenden Gehalt mit sich führen: wiederum ein dem Impressionismus verwandtes Merkmal. Hält man dazu noch den seltsam koloristischen, tonal freischwebigen Schluß auf dem S_5-Akkord, abermals eingeführt durch eine klanglich schillernde Trillerkette,



so wird noch deutlicher werden, mit welcher Berechtigung hier von einem Vorläufertum des impressionistischen Stils gesprochen werden darf.
In den »Abendglocken« (Nr. 9) herrscht die Verselbständigung von verhältnismäßig »gebrochenen«, d. h. vom Dreiklangsaufbau abweichenden Klangformen vor. Namentlich ist es die Sekundpackung, etwa in Gestalt des Quintsextakkords, die häufig als freier Mischklang Verwendung findet, abgelöst von den altüberlieferten Regeln der tonalen Deutung und Dissonanzbehandlung,
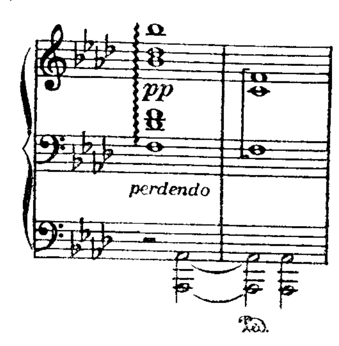


dann aber der verschwebende atmosphärische Reiz ruhender Leer- bzw. Doppelquintklänge (Vorformen der Quartenharmonik)



im Verein mit klangverschleiernden Ostinatobildungen (Orgelpunkte gleichzeitig im Baß und Diskant und ostinates Mittelstimmenmotiv). Nehmen wir
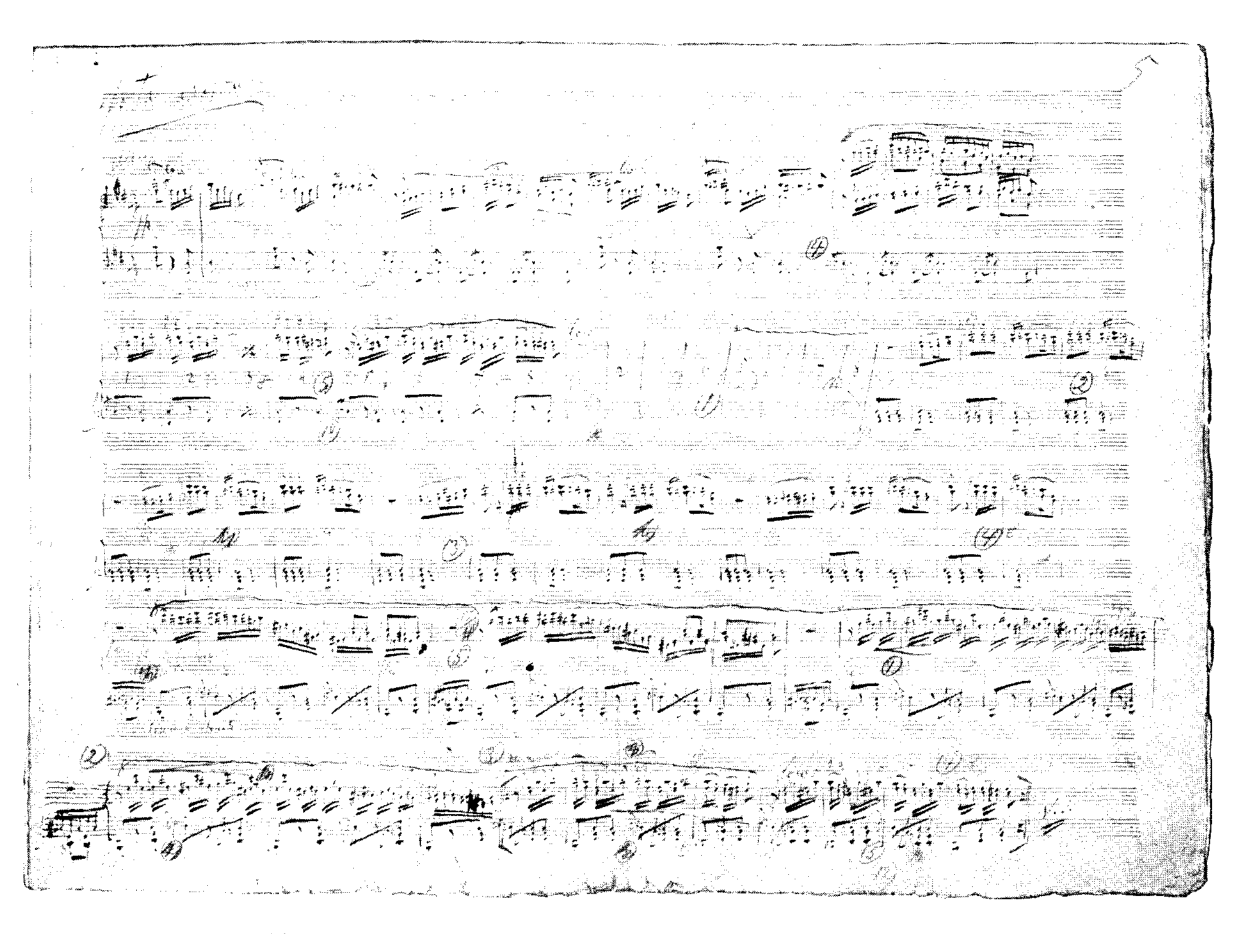
noch die zu ihrer Zeit überaus geheimnisvollen Orgelpunkt-Gestalten des Basses am Schlusse hinzu,



so rundet sich zusehends das Bild der impressionistischen Vorläuferschaft. Gleichwohl darf nicht verkannt werden, daß es falsch wäre, den inneren Sinn des späteren impressionistischen Kunstwerks, den pantheistischen, auf Verschmelzung des Subjekt-Objektzwiespalts, Aufhebung des Gegenständlich-Tektonischen bedachten Weltanschauungsgehalt in das Werk Liszts hineinzudeuten. Es bleibt auch hier, allem Verschwimmenden, allen geheimnisvollen Einzelzügen zu Trotz, ein gut Teil handgreiflichen Naturalismus bestehen. Kein Zufall, daß beiden Stücken das tonmalerisch abbildende Glockenmotiv zugrunde liegt. Der echte, spätere Impressionismus geht dergleichen unmittelbaren Nachahmungen von Naturklängen mit feinfühliger Scheu aus dem Wege. Entweder ist seine Darstellung von vornherein Übertragung aus fremden Medien oder Sinnessphären (Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir; Reflets dans l'eau usw.) oder verfeinerte Symbolik (La cathédrale engloutie; Des pas sur la neige; Cloches à travèrs les feuilles); niemals fehlt die abgründige, den atmosphärischen Seelenraum schaffende Naturmystik.
Bei Liszt hingegen bleibt die Bindung an das Objektiv-Außermusikalische des programmatischen Vorwurfs viel stärker gegenständlich, oder genauer gesagt: abbildlich gebunden. Trotzdem ist die Verselbständigung des einzelnen Klangelementes und seine Loslösung vom funktionalen, tektonischen Zusammenhang — gemessen an anderen zeitgenössischen Erzeugnissen — eine erstaunliche. Wenn die Formengeschichte bisher vergeblich nach Vorläufern des Impressionismus sucht, die mehr bieten als gelegentliche Übereinstimmung, so sei sie hiermit auf jene seltsamen Stücke der Lisztschen Altersperiode verwiesen. Möglicherweise liegt hier eine Parallele vor zu dem verhältnismäßig handfesten Pleinairismus Manets; denn darüber kann kein Zweifel bestehen: die sinngeschichtliche Erfüllung des Impressionismus zu bringen, die allbeseelende Macht des Atmosphärischen zu entdecken, blieb erst dem *Neoimpressionismus* von Monet bis auf Signac vorbehalten, als dessen genaue musikalische Entsprechung die Kunst Claude Debussys gelten darf.



Franz Liszt
Bildnis aus dem letzten Lebensjahr (1886)
Gemälde von Sally v. Kügelgen



Eine Manuskriptseite aus der Spanischen Rhapsodie von Franz Liszt

ZUM PROBLEM DER MUSIKALISCHEN TEMPERATUR

VON

M. KOLINSKI-BERLIN

I.

Reiht man zwölf Quinten aneinander, so erhält man bekanntlich einen Ton, der die siebente Oktave des Ausgangstons um das sogenannte pythagoreische Komma, d. i. etwa einen Achtelton, überragt. Da Oktave wie Quinte als klangliche Grundphänomene notwendigerweise bei der Bildung von Musiksystemen die wichtigsten Bausteine abgeben, so suchte man irgendeinen Ausgleich — eine Temperierung — zu schaffen, die Quinten und Oktaven zu einem einheitlichen System zusammenschlösse. Es lag auf der Hand, daß man die Quinte um so viel temperierte, d. h. in diesem Fall verkleinerte, daß die zwölfte derartige temperierte Quinte tatsächlich mit der siebenten Oktave zusammenfiel. Schreitet man von irgendeinem Ton zwölf temperierte Quinten aufwärts und bildet von jedem der zwölf Töne die Oktaven, so erhält man unsere zwölfstufige gleichschwebend-temperierte Stimmung. Dieser von Andreas Werckmeister im Jahre 1691 vorgeschlagenen gleichschwebenden Temperatur gingen jedoch eine ganze Reihe anderer Temperierungsversuche vorauf; es sind dies die sogenannten »ungleichschwebenden Temperaturen«, bei denen einzelne Intervalle auf Kosten der Reinheit anderer Intervalle rein oder annähernd rein gestimmt wurden. Der erste, der für eine derartige Temperatur eintrat, war der Heidelberger Organist Arnold Schlick in seiner 1511 erschienenen Schrift »Spiegel der Orgelmacher und Organisten«. Es ergab sich hier für die Quinten as-es und cis-gis eine besonders merkliche Verstimmung. Diese Intervalle waren als sogenannte »Wölfe« gefürchtet und nach Möglichkeit vermieden.

Es mag uns sonderbar anmuten, daß eine Temperatur wie die Schlicksche mit ihren unangenehmen »Wölfen« bei den Zeitgenossen so großen Anklang gefunden hat, doch ist dies historisch wohl zu begreifen; denn wir befinden uns zu Beginn des 16. Jahrhunderts in einer Zeit, in der die Diatonik der Kirchentöne im wesentlichen noch vorherrscht und dem Gebrauch chromatischer Töne in der »Musica ficta« verhältnismäßig enge Grenzen gezogen werden. Ebenso erklärlich ist es aber, wenn ein bis zwei Menschenalter später die gleiche Stimmung den Ansprüchen der damaligen »Moderne« nicht mehr zu genügen vermag. Es ist das Zeitalter, das auf Grund eingehender Studien der Antike die griechische Chromatik und Enharmonik wiederzubeleben versucht. Bekanntlich lagen der griechischen Enharmonik Tetrachorde zugrunde, die aus zwei Vierteltönen und einer großen Terz bestanden. Da man

nun erkannt hatte, daß Töne wie cis und des oder gis und as der Tonhöhe nach nicht genau miteinander übereinstimmen, so glaubte man, in ihrer Unterscheidung eine Erklärung der alten Enharmonik mit ihren Vierteltönen gefunden zu haben. So konstruierte Vicentino ein Klavier (Archicembalo), das das chromatische wie das enharmonische Tetrachord vollständig enthielt; denn cis und des, dis und es, fis und ges, gis und as, ais und b hatten unterschiedene Tasten. Ein ähnliches Instrument ließ im Jahre 1548 Zarlino bauen, der die 17-stufige ungleichschwebende Leiter des Vicentino durch Einfügen von je einer Obertaste zwischen e f und h c zu einer 19-stufigen erweiterte. Aber auch diese Stimmungen wurden von der gleichschwebenden Temperatur verdrängt, die ja nicht nur reiche Chromatik, sondern vor allem durch »enharmonische Verwechslung« auch kühne Modulationen ermöglichte.

Trotz dieser bedeutenden Vorzüge hat man mehrfach auf die Mängel der zwölfstufigen gleichschwebenden Temperatur hingewiesen, in der ja außer der Oktave kein einziges rein gestimmtes Intervall enthalten ist. So hat Mercator schon um das Jahr 1675, also noch bevor Werckmeister die Forderung nach Einführung der gleichschwebenden Temperatur aufgestellt hatte, vorgeschlagen, die Oktave in 53 gleiche Stufen zu teilen. Er ging von der Überlegung aus, daß 31 Oktaven mit sehr großer Annäherung gleich 53 reinen Quinten gesetzt werden können, und man kann leicht ausrechnen, daß in diesem System Quinten und Terzen vorkommen, die nahezu den Schwingungsverhältnissen der reinen Intervalle entsprechen. Tatsächlich hat es Bosanquet auch unternommen, ein Harmonium mit 53 gleichen Stufen in der Oktave zu bauen und so Mercators Vorschläge praktisch zu erproben. Mercator war nicht der einzige, der durch Teilung der Oktave in mehr als zwölf gleiche Stufen die Mängel der zwölfstufigen Temperatur nach Möglichkeit zu beheben versuchte; so wurden auch 22-, 28-, 31-stufige, und in neuerer Zeit von Janko auch die 41-stufige Temperatur empfohlen.

II.

Bei allen bisherigen gleichschwebenden sowie ungleichschwebenden Temperierungsversuchen ging man von der scheinbar selbstverständlichen Voraussetzung aus, daß an dem Verhältnis der Oktave 1:2 unter keinen Umständen gerüttelt werden darf. Die Scheu, für die Oktave ein anderes Verhältnis als 1:2 zugrunde zu legen, beruht offenbar vor allem auf dem so gut wie allgemein angenommenen Dogma, daß die Empfindlichkeit für Verstimmungen mit dem Konsonanzgrade eines Intervalls wachse, also bei der Oktave am größten sei. Daß diese Annahme vollkommen unbegründet ist und im Gegenteil die Oktave gegenüber Verstimmungen gerade am unempfindlichsten ist, haben die Versuche von Stumpf und Meyer über Reinheits-

urteile für konsonante Intervalle*) unzweideutig gezeigt. Ein zweites, sehr wichtiges Ergebnis dieser Versuche liegt in dem Nachweis, daß die physikalisch reinen Intervalle sich in der Regel gar nicht mit den subjektiv als rein empfundenen Intervallen decken, sondern die physikalisch reine große Terz, Quinte und insbesondere die Oktave subjektiv als zu klein empfunden wird, während umgekehrt der subjektiv reinen kleinen Terz ein kleineres Intervall als das der physikalisch reinen Terz entspricht.

Welche Konsequenzen ergeben sich nun hieraus für die Frage der gleichschwebenden Temperatur? Daß die Teilung der Oktave in sehr viele gleiche Tonstufen von mehr theoretischem als praktischem Interesse ist, bedarf ja wohl keiner Begründung. Es fragt sich, ob es möglich ist, eine gleichschwebende Temperatur zu finden, die ohne die unserer Musik zugrunde liegende Stufenzahl zu vermehren, doch auf reineren Intervallen aufgebaut ist als unsere übliche Temperatur. Hierbei müssen wir uns vor allem darüber klar werden, was wir unter einem »reinen« Intervall zu verstehen haben. Wir bezeichnen ein Intervall als rein, wenn seine Schwingungen in einem einfachen Zahlenverhältnis zueinander stehen. Wenn nun aber ein Intervall dem Zahlenverhältnis nach rein ist, unserem Ohr dagegen etwas verstimmt erscheint, wenn also zum Beispiel die Oktave 1:2,004 als rein, die Oktave 1:2 als zu klein gehört wird, so dürfen wir daraus nicht folgern, die Oktave müsse etwas verstimmt sein, um als rein empfunden zu werden, vielmehr ergibt sich hieraus, daß der Oktave nicht das Verhältnis 1:2, sondern das Verhältnis 1:2,004 entspricht. Ich möchte die Lehre des Aristoxenos unterschreiben, der sich in bewußten Gegensatz zum Zahlenkult der Pythagoreer stellt und die Anschauung vertritt, das Gehör sei der alleinige Richter bei der Intervallbestimmung, und allein maßgebend sei das Verhältnis, in dem die Töne vom Gehör vernommen werden.

Man könnte nun folgende zwölfstufige gleichschwebende Temperatur aufstellen, die auf subjektiv reineren Intervallen aufgebaut ist als die bisherige: Das pythagoreische Komma wird nicht nur auf die Quinten, sondern gleichmäßig auf Quinten und Oktaven verteilt; jede der zwölf Quinten wird also um $^1/_{24}$ Komma verkleinert, jede der sieben Oktaven um $^1/_{14}$ Komma vergrößert. Kürzer gesagt: Man vergrößert sieben Oktaven zusammen um ein halbes Komma, also die Oktave um $^1/_{14}$ Komma und teilt diese Oktave in zwölf gleiche Teile. Hieraus ergibt sich für die neue Oktave das Verhältnis 1:2,00194 und für die neue Quinte das Verhältnis 1:1,49916. Wir würden also eine Quinte erhalten, die einen Mittelwert darstellt zwischen der physikalisch reinen und der temperierten Quinte, und eine Oktave, die in mittlerer Tonlage (300:600) um etwa 0,6 Schwingungen größer ist als die physikalisch reine Oktave.

Die Oktave 1:2 muß nach Stumpf in der mittleren Tonregion um etwa zwei

*) Maßbestimmungen über die Reinheit konsonanter Intervalle. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Leipzig 1898.

Schwingungen vergrößert werden, damit wir sie subjektiv als rein empfinden. Unsere temperierte Oktave wäre also danach immer noch um etwa 1,4 Schwingungen kleiner als die subjektiv reine. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet hätte folgende gleichschwebend temperierte Stimmung vor der soeben vorgeschlagenen den Vorzug: Wir verteilen das pythagoreische Komma nicht wie bei unserer üblichen Stimmung auf die Quinten, auch nicht gleichmäßig auf Quinten und Oktaven, sondern wir gehen von der physikalisch reinen Quinte aus und verteilen das pythagoreische Komma lediglich auf die Oktaven. Die siebente Oktave soll also gleich der zwölften physikalisch reinen Quinte sein.*) Oder mit anderen Worten: Man teilt die um ein Siebentel des pythagoreischen Kommas vergrößerte Oktave in zwölf gleiche Teile. Das Verhältnis der Schwingungszahlen wäre hiernach bei der neuen Oktave 1 : 2,0039, und die Vergrößerung der physikalisch reinen Oktave würde in mittlerer Tonlage etwa 1,2 Schwingungen betragen. Wir wären also imstande, eine zwölfstufige, gleichschwebende Temperatur herzustellen, die aus der physikalisch reinen Quinte und einer dem von Stumpf angegebenen Wert für die subjektiv reine Oktave erheblich angenäherten Oktave abgeleitet ist. Das Mehr an Schwebungen, das durch die Vergrößerung der Oktave entstände, würde durch das Ausfallen der Schwebungen bei den Quinten kompensiert.

Das Charakteristische an den sogenannten pythagoreischen Intervallen ist, daß sie aus Quintenschritten gewonnen werden, und man könnte daher mit gewissem Recht die neue Oktave als pythagoreische bezeichnen. Überhaupt ist die hier vorgeschlagene Stimmung sozusagen eine rein pythagoreische, da das ganze System lediglich aus der Quinte 2 : 3 abgeleitet ist.

Versuche, die Abraham und v. Hornbostel mit Doppeloktaven angestellt haben, ergaben, daß bei der Doppeloktave eine beträchtlichere Vergrößerung erforderlich ist als bei der Oktave, damit sie als reines Intervall empfunden wird. In der Tat wäre es merkwürdig, wenn diese Versuche ein anderes Ergebnis gebracht hätten; denn wenn der subjektiven Oktave nicht das Verhältnis 1 : 2, sondern 1 : 2x entspricht, dann wären, so müßte man annehmen, die entsprechenden Verhältnisse für die Doppeloktave nicht 1 : 4x, sondern $1 : 4x^2$, für die Tripeloktave $1 : 8x^3$ usw.; die Vergrößerung gegenüber den aus physikalisch reinen, d. h. subjektiv zu kleinen Oktaven gebildeten Intervallen würde also mit jeder Oktavenerweiterung wachsen. Während nun in unserer üblichen Temperatur die subjektive Verstimmung mit jeder Oktavenerweiterung größer wird, fällt in der vorgeschlagenen Temperierung dieser Übelstand fort, da ja hier die Oktavenerweiterungen eben Erweiterungen um subjektive Oktaven darstellen.**)

*) Wenn wir die neue Oktave mit x bezeichnen dann ist: $x^7 = (3/2)^{12} = 129{,}746$
$x = \sqrt[7]{129{,}746} = 2{,}0039.$

**) Die Vergrößerung der neuen Oktave gegenüber der physikalisch reinen beträgt 3,4 Cents; die der Doppeloktave 6,9 Cents; die der Tripeloktave 10,3 Cents usw. (1 Cent $= \frac{1}{100}$ temperierter Halbton.)

Beim Zusammenwirken zwischen Tasten- und Streichinstrument würde sich in der vorgeschlagenen Temperatur der Vorteil ergeben, daß nicht wie bei der üblichen Stimmung nur eine einzige Saite, sondern sämtliche vier Saiten mit den entsprechenden Tönen auf dem Tasteninstrument zusammenfallen, da ja beide Instrumente nach reinen Quinten gestimmt werden würden.

Auch für die Frage der Vierteltonmusik ist das hier erörterte Problem nicht ohne Bedeutung, da man ja durch Teilung der Oktave 1 : 2,0039 in 24 gleiche Stufen eine Vierteltonskala erhält, in der ebenfalls nur physikalisch reine Quinten vorkommen und auf die alles das zutrifft, was bisher über die neue zwölfstufige gleichschwebende Temperatur ausgeführt worden ist.

Das Stimmen eines Instruments in der neuen Temperatur ist nicht schwieriger als in der üblichen, bei der die Quinten durch Auszählen ihrer Schwebungen gestimmt werden; die Rolle der Quinten übernehmen die Oktaven, und man kann ja leicht die verschiedenen Schwebungen der Oktaven ausrechnen und danach die Oktaven stimmen. Man kann also zum Beispiel vom eingestrichenen a = 435 Schwingungen ausgehen und durch schwebungsfreie Quinten zu allen Tönen des Quintenzirkels gelangen. Von diesen Tönen erreicht man dann durch Großoktavenschritte sämtliche in der Skala vorkommenden Töne.

Um die neue gleichschwebende Temperatur zu erproben, wurde in der staatlichen Instrumentensammlung in Charlottenburg ein Harmonium in der angegebenen Weise gestimmt, und es zeigte sich, daß die darauf gespielten Zusammenklänge und Melodien nach dem Urteil verschiedener Musiker unser Ohr vollkommen befriedigen. Die vorgeschlagene Stimmung ist also auch praktisch zum mindesten gleichwertig mit unserer üblichen gleichschwebenden Temperatur.

DIE STIMMUNG DER GAMBE

VON

FRITZ MÜLLER-CHEMNITZ

In dem Maße, in dem man für die überlieferungsgetreue Wiedergabe altklassischer Musik eintritt, erwachen auch die alten Instrumente zu neuem Leben. Es sind dies: Cembalo und Klavichord, Bachtrompete, Oboe d'amore, Viola d'amore und die verschiedenen Gamben.

Die *Gamben*, die auch Violen genannt wurden, unterscheiden sich von Violine, Bratsche und Cello durch Bauart und Besaitung. Ihr Schallkörper hat nach dem Halse zu eine Spitze, so ähnlich wie eine Birne. Der Abstand zwischen Boden und Decke ist größer. Die Schallöffnungen sehen wie lateinische C aus.

Die Saiten, deren Zahl zwischen fünf und sieben schwankt, sind nicht in Quinten gestimmt, sondern in Quarten, zwischen denen sich eine Terz befindet. In dieser Hinsicht erinnern die Gamben an Laute und Gitarre.
Die Gamben waren früher *chorisch* vertreten, d. h. es gab für jede Stimmlage ein besonderes Instrument. Die *Discant*gambe oder -viola hatte folgende Saiten: g c′ e′ a′ d″. War eine sechste Saite vorhanden, so ging das Instrument noch eine Quarte in die Tiefe. — Die *Alt*viola oder -gambe war in Italien so besaitet: A d g h e′ a′. In Deutschland stand sie einen Ton tiefer. Versah man sie nur mit fünf Saiten, so ließ man die höchste weg.
Die *Tenor*viola oder -gambe, später schlechthin Viola da gamba genannt, wies diese Stimmung auf: D G c e a d′. Das volle Instrument hatte noch eine siebente Saite, die auf Kontra-A gestimmt war. Außerdem gab es noch Kleinbaß-, Großbaß- und Subbaßgamben. Sie waren 140, 190 und 210 Zentimeter lang und entsprechend tiefer gestimmt.
Zum Bach-Fest in Kassel (Herbst 1928) konnte man bei der Aufführung von Bachs »Kunst der Fuge« ein Gambenquartett hören.
Von den verschiedenen Formen erhielt sich die *Tenorgambe* am längsten. Der letzte Virtuos auf diesem Instrument, für das es viele und wertvolle Tondichtungen gibt, war *K. Fr. Abel*, dessen Vater in Cöthen in der, eine Zeitlang von J. S. Bach geleiteten Kapelle die Gambe spielte. Bach hat drei Sonaten für Gambe und Cembalo geschrieben und die Tenorgambe verschiedentlich sehr wirkungsvoll in Kantaten, Passionen usw. als obligates Instrument verwendet, um ganz besondere Klangstimmungen zu erzielen.
Bis vor noch nicht zu langer Zeit verwendete man an Stelle der Gambe das Cello. Dadurch gingen einmal verschiedene Wirkungen verloren, die auf der Quarten-Terzstimmung und den vielen Saiten beruhen. Dann aber ergab sich ein ganz anderes Klangbild. Näheres hierüber bringt *Christian Döbereiner* in seiner Abhandlung »Über die Viola da gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach« (Bach-Jahrbuch 1911).
Dieser Münchener Musiker, der den Besuchern der Bach-Feste wohlbekannt ist, tritt seit etwa einem Vierteljahrhundert für die überlieferungsgetreue Aufführung alter Tonwerke im allgemeinen und im besonderen für die Wiedererweckung der Tenorgambe ein, die er selbst mit Meisterschaft spielt. Er verwendet ein Instrument mit folgenden sieben Saiten: $\underline{A}$ D G c e a d′.
Auch seine Bearbeitungen von Tondichtungen, in denen die Gambe mit vorkommt, sowie die Schule des Gambenspiels, die er schreibt, setzen diese Stimmung voraus.
Gegenwärtig gibt es aber noch eine andere Gambenstimmung, nämlich E A d g h e′. *Hensel* in Hamburg und *Peter Harlan* in Markneukirchen — bekannt durch seine historischen Instrumente aller Art — besaiten ihre Gamben in dieser Weise und stellen dadurch die *Einheit mit Laute und Gitarre* her.

Die neue Stimmung unterscheidet sich von der alten in Bezug auf die Tonhöhe und hinsichtlich der Intervalle. Gegenwärtig bilden die dritt- und vorletzte Saite die Terz, während es früher die viert- und drittletzte Saite waren.
Die Stimmung E A d g h e' ist von der *Gitarre* übernommen, die eine Zeitlang die Laute verdrängt hatte. Als *Lautenstimmung* ist sie gegenwärtig so verbreitet, daß an ihr wohl kaum gerüttelt werden kann. So legt sie auch *Bruger* in seiner äußerst wertvollen Lautenschule (Zwißler, Wolfenbüttel) zugrunde. Nur etliche Lautenspieler stimmen die g-Saite einen halben Ton herab, damit sich auf ihren Instrumenten die Terz an derselben Stelle befindet, wie bei den alten Lauten. Diese waren so gestimmt: A d g h e' a' oder G c f a d' g'.
Das sind die gleichen Intervalle wie bei den Gamben, deren Altform sogar diese Tonhöhe aufweist. Diese Übereinstimmung war kein Zufall, sondern von unsern Vorfahren beabsichtigt. Wer Laute spielen gelernt hatte, fand sich dann auf den Gamben, die früher auch noch die sogenannten Bünde hatten, leicht zurecht und umgekehrt.
Es gab früher nicht bloß Lauten- *und* Gambenschulen, sondern die Gambenbauer stellten zugleich auch Lauten her.
Als sich vor ein bis zwei Jahrzehnten die Laute nach längerem Dornröschenschlafe wieder als Hausinstrument eingebürgert hatte, da wollte man beim Zusammenspiel durch Verwendung von Streichinstrumenten etwas Abwechslung in die Klangfarbe bringen. Violine, Bratsche und Cello hatten ganz andere Stimmung. Man kam daher auf den Gedanken, Laute und Gitarre streichbar zu machen, hatte etwas von den verschollenen Gamben und ihrer einstigen Blütezeit gehört und versuchte, sie neu zu bauen. Wie einst kann man nun, was man »auf der Laute greifen und zwicken« gelernt hat, auf der Gambe mit Lautenstimmung greifen und streichen.
Sollte es zwischen beiden Richtungen zum Streite kommen, wie die Gambe zu stimmen ist, so wird wahrscheinlich die Stimmung $\underline{A}$ D G c e a d' Sieger bleiben; denn hinter ihr stehen namhafte Virtuosen, wie der bereits erwähnte Christian Döbereiner. Gamben, die E A d g h e' stimmen, werden mehr vom Dilettanten (das Wort soll hier keinen üblen Nebensinn haben) verwendet, der die Laute beherrscht und sich nicht erst an eine andere Stimmung gewöhnen möchte. Will jemand aber die Viola da gamba *konzertmäßig* spielen, und vor allem sich an Gambenstücke wie die Kühnelschen wagen, so bleibt ihm nichts weiter übrig als umzulernen.
So schön der Gedanke an sich ist, Laute und Gambe gleichmäßig zu stimmen, so wird er sich wohl, wie die Verhältnisse nun einmal liegen, leider nicht verwirklichen lassen.

PFEIFER UND TROMPETER

EIN STÜCK KULTURGESCHICHTE

VON

BERNHARD RYWOSCH-ZÜRICH

Es war im Jahre 1347, als in Speier verboten wurde, Abende hindurch bis zwölf Uhr nachts mit Musikantenvolk sich herumzutreiben. Da ähnliche Erlasse etwa hundert Jahre später in Frankfurt a. M. und in vielen anderen Städten herauskamen, da man in alten Obrigkeitsdokumenten immer wieder von der Last umherziehender Musikanten lesen kann, wird man sich leicht ein Bild davon machen, wie sehr unruhige, abenteuerliche Elemente auch in der guten alten Zeit Anklang fanden.

Weshalb war nun die Obrigkeit so mißgünstig gegen dieses fahrende Volk gestimmt? Die Moral war sicherlich nicht allein daran schuld. Es handelte sich vielmehr um die Beschützung des Staatssäckels und des Geldes ehrsamer Bürgersleute, das vom fahrenden Volk abgepfiffen, abgegeigt und abgeorgelt wurde, — denn auch eine Handorgel führten diese Orchester oft bei sich. Der »Organist« hängte sich diese um, zog mit der Linken den Blasebalg und spielte mit der Rechten auf den Tasten. Oft war es nicht so einfach, diese Leute sich vom Halse zu schaffen. Denn sie schlossen sich hie und da dem Gefolge eines Fürsten an, und als Diener eines solchen konnten sie natürlich nicht abgewiesen werden. So trieben sie denn lange ihr Wesen und Unwesen, spielten in Schenken, bei Hochzeiten, bei Erteilungen von Ritterwürden, fochten sogar auf der Frankfurter Messe mitten im Getriebe der Kauf- und Bankherren Wettkämpfe aus und, was ihre Funktion noch lange bleiben sollte, zogen des Nachts, keiner Vorschriften und Polizeistunden achtend, mit jungen Almavivas vor Liebchens Tür und rührten das Herz der schamhaften Jungfrau oder erzürnten oberste Räte und Bürgermeister.

Aber auch stabile Elemente treten innerhalb dieser Scharen hervor: Gruppen, die eine Stadt als Betätigungsfeld wählen und aus materiellen Gründen zu Bruderschaften unter einem Oberhaupt, dem Pfeiferkönig, sich zusammenschließen. An solchen Orten war für die nicht seßhaften Spieler keines Bleibens. Denn von den großen Organisationen der Pfeiferzünfte war ihnen streng die Ausübung ihres Berufes untersagt, wenn sie nicht ihrem Verband beitraten, was aber gewöhnlich ein schönes Sümmchen Geld kostete. Da die Zünfte oder Bruderschaften unter dem Schutz der Kirche oder der Stadt standen und auch diese ein Interesse an der Unterdrückung der »freien Künstler« hatten, war es ihnen nicht schwer, die fahrenden Spielleute immer mehr zurückzudrängen. Noch schlimmer war für die wandernden Spielleute das musikalische Beamtentum, das sich schon zum Teil im 14. Jahrhundert zu entwickeln begann, und welches die musikalischen Bedürfnisse der Bürger befriedigte. Um 1360 wird

in Frankfurt ein »pyffer« erwähnt, der eine bestimmte Besoldung in Naturalien bekommt. Von 1377 hat Frankfurt ein ständiges Stadtorchester, wie in den meisten Städten aus drei Pfeifern bestehend, die pro Jahr sechs Simmern Korn, Lederhosen und Mützen, sowie Geld für die Hausmiete erhalten. Dafür mußten sie auch ins Feld ziehen, Kriegsuniform mit dem Wappen der Stadt tragen und hoch zu Pferde durch einen frischen Marsch das Heer aufmuntern. Aber auch andere Funktionen hatten die Stadtpfeifer, nämlich Funktionen diplomatischer Art. So hören wir, daß der Deputation der Städte Nürnberg, Worms und Speier, die alljährlich zur Zeit der Herbstmesse nach Frankfurt kam, um dort die Zollfreiheit zu erneuern, regelmäßig einige besonders tüchtige Nürnberger Kunststadtpfeifer beigeordnet waren. So groß scheint ihre Rolle bei dieser Aktion oder Solennität, wie sich ein altes Konversationslexikon ausdrückt, gewesen zu sein, daß sie »Pfeifergericht« genannt wurde.
Allmählich ändert sich vielerorts die Besetzung des Trios. Signaldienste werden eine Hauptaufgabe der Stadtmusikanten. Bis jetzt waren Pfeifen, Zinken, Fagott, Schalmei im Gebrauch. Jetzt benötigte man ein Instrument, das ein Signal für die ganze Stadt blasen konnte, ein Instrument, dessen Ton tragfähig und markant war. Diesen Ansprüchen kam die Trompete, die damals in der Konstruktion große Verbesserungen erfuhr, sehr entgegen. Besonders Ausführliches erfahren wir von den Stadttrompetern des alten Zürich, ihrem Wirken und Leben, ihrer Stellung als Beamten dank der Schrift Max Fehrs »Spielleute im alten Zürich« (Zürich als Musikstadt im 18. Jahrhundert. I. Bd. Orell Füssli, 1916). Die Pflichten des Stadttrompeters waren neben dem Aufspielen bei städtischen Feierlichkeiten in erster Linie das Tag- und Nachtanblasen auf dem Sankt Petersturm. Im Sommer wurde die Nacht um neun, der Morgen um drei Uhr, im Winter der Abend um acht und der Morgen um vier Uhr angeblasen. Wie fleißig man doch damals war! Und dieses Blasen zu überhören war wohl unmöglich, wenn man bedenkt, daß die Stadt bedeutend kleiner war und kein Auto-, Tram- oder Eisenbahnverkehr die Abend- und Nachtruhe störte. Und ernst wurde dieser Dienst genommen! Einen Eid hatte jeder Trompeter beim Antritt der Stelle zu leisten, der die feierlichen Schlußworte hatte: »Alles getrüwlich unnd ungfaarlich«. Der Andrang zu dieser Stelle war enorm. Selbst die wanderlustigsten Spielleute zogen eine ruhige, gesicherte Stellung einem zweifelhaft gewordenen Einkommen vor. Aber es waren ja nur drei »Trummeter«-Stellen zu vergeben! Darum war die Stadt hie und da genötigt, Bewerber, die mit einem Ständchen aufwarteten, mit einer kleinen Belohnung abzufinden, um sie loszuwerden. Schließlich bilden sich Trompetergeschlechter: zwei Familien von Stein a. Rh., von denen die eine einfach sich »Steiner« nannte, und die beinahe zweihundert Jahre das Trompeteramt innehatten. So ganz getrüwlich scheinen sie freilich nicht immer ihrem Dienst obgelegen zu haben, schon vier Jahre nach Antritt der Stelle wird der erste Steiner verwiesen, sein Amt fleißiger »dann bisher ge-

schechen« auszuüben. Daß der Fleiß dieser vom fahrenden Volk so beneideten Beamten durch die Höhe das Gehalts nicht gerade angespornt wurde, geht aus den ewigen Gesuchen um Zulage hervor. Ein alter Brauch war dazu angetan, ihre Geldlage etwas zu bessern: nämlich das Aufspielen zum Neuen Jahr. Man brachte dem Bürgermeister, den Räten Zürichs und benachbarter Städte Ständchen dar, für die mit einer gegenüber dem regelmäßigen Gehalt übergroß erscheinenden Belohnung gedankt wurde. Bis nach Schaffhausen kamen die Zürcher Stadttrompeter. Das hatte freilich zur Folge, daß die Schaffhausener Stadtmusikanten nach Zürich in der gleichen Absicht kamen, worauf der Zürcher Rat seinen Trompetern bedeutete, »daß sie hinkönftig die Stadt Schaffhausen in gleichem auch verschonind«. Als 1667 und 1668 Neujahr ohne Festlichkeiten verlief, war das Einkommen der Stadttrompeter noch schmäler. Auf dringende Gesuche hin wurde ihnen nun gestattet, eine Belohnung von den Herren Vögten am Neujahrstag schriftlich zu erbitten und sogar sie selbst abzuholen. Dabei sprang freilich nicht mehr so viel für sie heraus, aber es bedeutete immerhin ein Entgegenkommen. Denn die Stadt liebte ihre Trompeter, besonders das tüchtige Geschlecht der Steiner, obgleich es nicht nur gehorsame und ehrwürdige Stadtbürger hervorbrachte. Ein Sprößling dieses Geschlechtes beispielsweise beschäftigte sich mit der Fälschung von Gutscheinen, rettete aber andererseits vier Kindern unter eigener Gefahr das Leben. Ein anderer, genannt »der schöne Leutnant«, war, als er das Amt antrat, bereits wegen Körperverletzung, Ehebruch und nächtlicher Ruhestörung bestraft, und verführte junge Fräuleins auf abendlichen Seefahrten.

Was brachten aber diese Trompeter Künstlerisches in ihren Beruf? Über den Durchschnitt eines gewöhnlichen Stadttrompeters ragte nur einer hervor, ein Ludwig Steiner, der Mitglied des Zürcher Musikkollegiums war und schöne Choräle komponierte, die möglicherweise die Stadttrompeter vom Turme herabbliesen. Aber das war nur eine vereinzelte, vorübergehende Erscheinung unter den Stadttrompetern. Der »große Ludwig« füllt seinen Lebensabend mit allerlei mechanischen Beschäftigungen aus — denn fast alle Steiner hatten noch einen Nebenberuf, meist die Uhrmacherei. Es geht zu Ende — die Mitte des 18. Jahrhunderts naht, wir wissen, was diese Zeit für die Musik und die Kultur überhaupt bedeutete — wir werden uns nicht wundern, daß unsere Stadttrompeter, die über zweihundert Jahre ohne Unterbrechung ihres Amtes auf Sankt Peter walteten, dort Nächte hindurch unter Hitze und Kälte litten, morgens und abends weihevolle Choräle bliesen, wenn nicht mal einer sich einen Spielmannstreich erlaubte, — allmählich in den Hintergrund treten. Einer der letzten Stadttrompeter trat seine Stelle 1782 an. Zur selben Zeit etwa lösen sich die großen Musikantenverbände, die Nikolai-Zunft in Wien und die Confrerie de Saint Julien des ménestriers in Paris auf. Das Zunftwesen hört auf. Es kommt die Zeit, in der die Einzelerscheinung im Vordergrund steht.

PRIVATUNTERRICHT IN DER MUSIK

EIN NEUER PREUSSISCHER MINISTERIALERLASS VOM 8. DEZEMBER 1928

I

Man wird sich noch allgemein erinnern, welchen Widerhall und Streit der Parteien jener ministerielle Erlaß vom 2. Mai 1925 heraufbeschwor, der zum erstenmal versuchte, mit einer staatlichen Einflußnahme auf den privaten Musikunterricht und mit der behördlichen Beseitigung der Mißstände wirklich ernst zu machen. Der lebhafte Meinungskampf zeigte dem ruhig Urteilenden nur, daß man jenseits des Schlagwortes von der Bedrohung der freien Kunst und der Unbequemlichkeit, die in der Einholung eines Unterrichtserlaubnisscheines auf alle Fälle enthalten sein mag, mitten in eine dringende »Zeitfrage« vorgestoßen war. Die Zustände im privaten Musikunterricht waren auf die Dauer unhaltbar; durch ein marktschreierisches Überangebot von Konservatorien und Winkelschulen fand der Unterrichtsuchende nicht mehr zu dem wirklich qualifizierten Musiklehrer durch. Die Anpreisung gewisser Schnellmethoden wurde nur noch übertrumpft durch die Unzulänglichkeit der Unterrichtsräume dieser »Konservatorien«. Die wirklich leistungsfähigen Anstalten sahen sich diesen gerissenen Geschäftspraktiken gegenüber im Nachteil. Daß diesem verworrenen Zustand mit einem Schlag durch eine staatliche Ordnung ein Ende bereitet werden könne, war von vornherein nicht zu erwarten. Man mußte zunächst abwarten, wie sich der Erlaß in der Praxis auswirken würde, welche Änderungen sich als notwendig erweisen mußten. Dieser Zeitpunkt ist jetzt eingetreten: Der Erlaß vom 2. Mai 1925 ist ergänzt und erweitert durch neue Bestimmungen vom 8. Dezember 1928. Gleichzeitig bedeutet dieses Datum das Ende jenes unerquicklichen Kampfes, der sich von Verbänden und Musikerkreisen gegen den Erlaß erhoben hatte. Dieser Friede unter den Musikern, Musikpädagogen und den amtlichen Stellen ist sicherlich zu begrüßen.

Von der Entwicklung der nächsten Zeit wird es abhängen, ob durch die äußere Ordnung im Privatmusikunterricht auch ein innerer Aufschwung eingeleitet werden wird. Es kann gar nicht geleugnet werden, daß durch die weitblickenden Reformen in der Schule der *Schulmusik*lehrer in den Vordergrund des erzieherischen Geschehens gerückt wurde, während der *Privatmusik*lehrer teils mit Schrecken sah, daß man ihn zu verdrängen begann, teils sich unfähig zeigte, Anschluß an die neue Erziehungsbewegung zu finden. Der Privatmusiklehrer und seine Mission geriet etwas ins Nebenfeld; er wurde unterschätzt.

Der Wiederaufbau des Privatmusiklehrers aber wird erst allmählich einsetzen. Daß die staatliche Einflußnahme auch in dieser innermusikalischen Hinsicht förderlich sein möge, erhoffen wir in erster Linie. Denn nicht nur in der Schule, sondern auch neben der Schule liegt die Zukunft der Musik. Und gerade für die Entdeckung und Ausbildung des Talentes wird nicht der schulmäßige, sondern der private, einzelne oder der seminaristische Unterricht von Bedeutung sein. Mag das Fundament der Musikerziehung noch so sehr in der Schule ruhen, die Ausbildung einer musikalischen Persönlichkeit und die Weckung ihrer speziellen Kräfte wird nach wie vor der Privatunterricht übernehmen müssen.

Eberhard Preußner

II

Der Erlaß vom 2. Mai 1925 ist einzusehen in Heft 24 der Weidmannschen Taschenausgaben, auf das der Leser verwiesen sei. Den Inhalt des Ergänzungserlasses vom 8. Dezember 1928, dessen wichtigste Bestimmungen die Heranziehung des Senates der Akademie der Künste (Sektion für Musik) und die automatische Verlängerung des Erlaubnisscheines sein mögen, veröffentlichen wir im folgenden unter Auslassung von Aktenzeichen und Hinweisen:

»Auf Grund der Erfahrungen, die bei der Durchführung meines Erlasses vom 2. Mai 1925, betreffend den Privatunterricht in der Musik, gesammelt worden sind, ergänze und erweitere ich die getroffenen Ausführungsanweisungen durch folgende Bestimmungen:

1. Um die Zusammenarbeit zwischen Behörden und Öffentlichkeit, Musikern und Musiklehrern noch enger zu gestalten, habe ich dem Senat der Akademie der Künste (Sektion für

Musik), der bestimmungsgemäß zur Unterstützung des Ministeriums in allen musikalischen Fragen berufen ist, besondere Aufgaben bei der Entscheidung wichtiger Fragen zugewiesen.

2. *Musiklehranstalten.* Bei der Durchführung des Erlasses hat sich die Bekämpfung der Mißstände in Musiklehranstalten, die durch unlautere Geschäftsgebarung die musikbeflissene Jugend, namentlich die minderbemittelte, auszubeuten und zu schädigen versuchen, als besonders notwendig erwiesen.

3. *Musikseminare.* Eine Vereinigung einzelner privater Musiklehrer, die sich zur Durchführung einer seminaristischen Ausbildung ihrer Schüler zu dauernder Zusammenarbeit verbunden haben, kann als Seminar im Sinne der Bestimmungen anerkannt werden, wenn folgende Voraussetzungen erfüllt sind:

a) Für die Seminareinrichtung (Seminargemeinschaft) muß ein verantwortlicher Leiter bestellt und für ihn die Genehmigung zur Leitung der Einrichtung nachgesucht werden.

b) Leiter und Lehrer müssen entweder die Privatmusiklehrerprüfung abgelegt haben oder »staatlich anerkannt« sein. Die Leiter müssen neben dem Hauptfach die Lehrbefähigung in mindestens zwei weiteren Zusatzfächern erwerben oder auch in diesen »staatlich anerkannt« sein.

c) Die Rechtsbeziehungen der einzelnen Lehrer innerhalb der Gemeinschaft müssen durch ein Statut festgelegt und auch die Hauptfächer bezeichnet sein, auf die sich die Seminargemeinschaft erstrecken soll.

d) Neben diesen Hauptfächern müssen die in der Ordnung für die Privatmusiklehrerprüfung (§ 7 der Ordnung) geforderten verbindlichen Nebenfächer gelehrt werden.

4. *Unterrichtserlaubnisschein.* a) Bei der Erteilung oder Zurücknahme eines Unterrichtserlaubnisscheines dürfen in *keinem* Fall weltanschauliche, religiöse oder politische Gesichtspunkte noch persönliche Auffassungen über Kunstrichtungen oder -methoden maßgebend sein.

b) Der nach Abschnitt II Nr. 10 der Allgemeinen Bestimmungen auf ein Jahr erteilte Unterrichtserlaubnisschein verlängert sich automatisch *auch ohne Antrag* stets auf ein weiteres Jahr, sofern der Inhaber in dem Schulratsbezirk, in dem der Unterrichtserlaubnisschein ausgestellt ist, seinen Wohnsitz behält. Wechselt der Inhaber den Schulratsbezirk, so bedarf der Unterrichtserlaubnisschein nach Ende des laufenden Jahres der *Erneuerung*.

c) Zu II 11: Von der Einholung eines Unterrichtserlaubnisscheines kann bis auf weiteres Abstand genommen werden, wenn der Musiklehrer nur an Schüler oder Schülerinnen Privatunterricht erteilt, die das 20. Lebensjahr überschritten haben. Wird in solchen Fällen trotzdem die Erteilung eines Unterrichtserlaubnisscheines beantragt, so darf der Antrag nicht unter Hinweis auf das Alter der Schüler abgelehnt werden.

5. *Staatliche Anerkennung.* Bei Prüfung der Frage, unter welchen Voraussetzungen die staatliche Anerkennung als Musiklehrer im Einzelfall verliehen werden kann, ist auf die allgemeinen Verhältnisse der Ausbildung und künstlerischen wie pädagogischen Betätigung besondere Rücksicht zu nehmen. Bis zum 1. April 1930 sind Gesuche von Bewerbern, die Zeugnisse der Hochschule für Musik, Nachweise über erfolgreich abgelegte (Verbands-) Prüfungen, entsprechende Seminarzeugnisse oder andere vollwertige Nachweise über gute musikalische und pädagogische Leistungen vorlegen können, wohlwollend zu behandeln, wenn der Anzuerkennende am 1. Oktober 1924 das 30. Lebensjahr bereits vollendet hatte. Nach dem 1. April 1930 sind staatliche Anerkennungen ohne meine Genehmigung nicht mehr auszusprechen. Alle Bewerber haben sich dann der staatlichen Prüfung zu unterziehen. Nur in ganz besonders gearteten Fällen behalte ich mir vor, zur Vermeidung von Härten die staatliche Anerkennung *ausnahmsweise* aussprechen zu lassen.

*

Ganz allgemein lege ich Wert darauf, daß die Bestimmungen nicht zu einer schematischen Beaufsichtigung des Musikunterrichtswesens verwandt werden, sondern daß sie stets und überall den Lehrenden und Lernenden Förderung und Sicherung geben und so der allgemeinen Musikpflege und der musikalischen Bildung unseres Volkes dienen. Deshalb sollen bei der Erteilung der Genehmigung zur Errichtung privater Musiklehranstalten, bei der Aufsicht über diese Anstalten, bei der Erteilung des Unterrichtserlaubnisscheines und bei der Privatmusiklehrerprüfung alle beteiligten Behörden und Beamten ihre Tätigkeit mit vollem Verständnis für die Bedürfnisse des Musiklebens und unter Berücksichtigung künstlerischer und musikpädagogischer Eigenart in dauernder Fühlung mit den Fachverbänden, die für musikpädagogische Fragen zuständig sind, ausüben und kleinliche Härten vermeiden. *Becker*«

DIE TECHNISCHEN GRUNDLAGEN VON THEREMINS ÄTHERWELLEN-MUSIK

Die Vorführungen der »Musik aus der Luft« des Leningrader Professors Leo Theremin haben seinerzeit außerordentliches Aufsehen erregt. Man erkannte sofort, daß es sich bei seinem Instrument nicht um einen, die Fortschritte der Technik geschickt ausnutzenden, willenlosen Automaten handelt, nicht um eine Sprechmaschine und auch nicht um ein künstliches Instrument, dessen technisches Raffinement Klänge erzeugt, die z. B. denen der Geige und des Cellos ähneln, sondern man sah, daß dies »Ätherwellenmusikinstrument« ganz neue Klangcharaktere von außergewöhnlicher Fülle zu erzeugen vermochte, die teilweise denen bekannter Instrumente ähnelten, teilweise diese bei weitem übertrafen, bei denen aber der ausübende Künstler, nicht anders als bei einem Streich- oder Schlaginstrument, durch den in seinen Händen verkörperten musikalischen Willen Tonhöhe, Lautstärke, Weichheit des Tones, kurz alles, was das künstlerische »Spiel« ausmacht, beherrscht. Nur die Erzeugung des gewissermaßen vom Künstler zu bearbeitenden Tonmaterials geschieht durch neuartige technische Mittel, und zwar hauptsächlich durch das augenblicklich feinste und empfindlichste, durch die Radioröhre.

Die äußere Form von Theremins Instrument kann bei den Lesern dieser Zeitschrift als bekannt vorausgesetzt werden, ebenso die Art, wie Theremin sein Instrument »spielt«. Ein ähnliches Instrument hat neuerdings Martenot vorgeführt, bei dem nur die Bedienung auf anderem Wege erfolgt, während im Prinzip dies Instrument auf ähnlicher Grundlage beruht wie das Thereminsche, das als erstes in dieser Art konzertmäßig vorgeführtes Instrument und als Vertreter dieser neuen Art von Musikinstrumenten hier herausgegriffen werden soll. Es handelt sich bei allen diesen Instrumenten letzten Endes nur darum, die jedem Rundfunkhörer als sehr unangenehm bekannten sogenannten Rückkoppelungsgeräusche, das störende Pfeifen und Singen im Lautsprecher, absichtlich zu erzeugen und es auf eine gewisse Klangschönheit zu bringen, die einen Wettbewerb mit den Klängen unserer bewährten Musikinstrumente erlaubt. Die Tonerzeugung ist also elektrisch, aber das Spiel künstlerisch wie bei jedem anderen Musikinstrument.

Der Nichttechniker, der Musiker sowohl wie der Laie, steht wie vor einem Wunder, man hört die merkwürdigsten Ansichten über die Entstehung dieser Klänge. Ein Wunder oder etwas Übernatürliches, woran Ungezählte tatsächlich hier glauben, liegt selbstverständlich nicht vor, sondern nur eine geniale Ausnutzung technischer Mittel für musikalische Zwecke. Die Grundlagen des Thereminschen Musikinstrumentes sollen deshalb im folgenden kurz beschrieben werden, und man wird sehen, daß es sich nicht um ein Wunder, sondern »nur« um eine Kombination einer Reihe guter Ideen handelt.

Eine Klangempfindung beruht immer auf irgendwie erzeugten Schwingungen. Bei der Thereminschen Erfindung ist der Schwingungserzeuger die heute jedermann bekannte Radioröhre, die durch eine Antenne elektrische Wellen, also Schwingungen, ausstrahlt. Aus den bekannten Störungserscheinungen im Rundfunk weiß ja jeder Rundfunkhörer, daß eine Antenne nicht nur Schwingungen empfängt, sondern auch welche ausstrahlt. Man kann nun die »Kapazität« einer Antenne wesentlich verändern durch Bewegungen eines Gegenstandes, also z. B. der Hand, in ihrer Nähe, und durch derartige Bewegungen wird infolgedessen auch eine die Tonhöhe beeinflussende Schwingungsänderung des Tonerzeugers, also der Röhre, hervorgerufen, d. h. einer bestimmten Stellung der »spielenden« Hand gegenüber der Antenne entspricht eine bestimmte Tonhöhe. Das ist das Prinzip, alles andere ist Aufgabe bestimmter Schaltungen und Koppelungen mehrerer derartiger Schwingungskreise, die die Erzeugung einwandfreier Töne und Obertöne ermöglichen. Form und Größe der Antenne und die Abstände der Hand von ihr im Raum, die bestimmten Tonhöhen entsprechen, also die »räumlichen Griffe«, sind in gewissen Grenzen gesetzmäßig festlegbar und können beim »Ätherwellenmusikinstrument«, wenn man will, den Griffen auf Geige oder Cello angepaßt werden. Verwendet man zwei oder drei Antennen, dann kann man mit einer Hand gleichzeitig zwei oder drei Stimmen spielen. Das Erlernen der Griffe soll sogar leichter sein als das des Spielens von Streichinstrumenten. Der auf das Ohr wirkende Klang, also die Umwandlung elektrischer in akustische Schwingungen, erfolgt, wie beim Rundfunk,

durch den Lautsprecher, der infolgedessen den Klangcharakter des Instrumentes wesentlich bestimmt und in akustischer Beziehung gut sein muß.
Die Lautstärke wird geregelt durch Änderung der Stromstärke, die im Tonerzeuger zur Erzeugung der Schwingungen dient. Es kommen verschiedene Mittel in Frage, z. B. als einfachstes das der Veränderung eines eingeschalteten Widerstandes mit Hilfe eines Pedals. Doch kann die Änderung der Heizung — dieser Begriff ist ja jedem Radioamateur geläufig — auch mit Hilfe einer Beeinflussung durch einen weiteren »Hochfrequenzschwingungskreis« einer anderen Röhre erfolgen, die genau so gesteuert wird wie die tonerzeugende, nämlich durch Näherung oder Entfernung einer Hand, der linken, an die ihr zugeordnete Antenne. Die eine Hand beeinflußt also die »Musikantenne«, die andere die »Lautstärkenantenne«. Man kann auch zur Ein- und Ausschaltung des Tones noch eine besondere, ebenso beeinflußte »Einschaltantenne« anordnen, doch gibt es dafür einfachere Mittel. Die Änderung der Klangfarbe, also der dem Grundton zugeordneten Ober- und Untertöne, kann durch Verwendung verschiedenartiger, im Instrument angeordneter Röhren geschehen, aber auch durch andere aus der Radiotechnik bekannte Elemente, wie Kondensatoren, Drosselspulen usw., die während des Spiels mit Hilfe seitlich angebrachter »Register« eingeschaltet werden. Die Bedeutung des Lautsprechers für die Klangfarbe wurde schon erwähnt.
Die Klangschönheit wird, ähnlich wie bei Streichinstrumenten, durch ein leichtes Vibrieren der musizierenden Hand verbessert, wodurch neue Möglichkeiten der Beeinflussung des Toncharakters gegeben sind. Bei Theremins Instrument werden keine Mittel angewandt, die nicht schon vom Rundfunk bekannt sind. Im allgemeinen wird mit einem 2-Volt-Akkumulator zur Heizung und mit einer Anodenspannung von 180 Volt gearbeitet. Theremins Vorführungen, die auch von der Musikwelt außerordentlich beifällig aufgenommen worden sind, haben einen Begriff gegeben von den vielen Möglichkeiten derartiger Musikinstrumente. Die scharfe Einstellung einer Tonhöhe auf elektrischem Wege übertrifft alle anderen mechanischen Einstellungsmöglichkeiten. Intervalle können mit einer Genauigkeit eingehalten werden, die andere Instrumente nicht kennen. Theremin hat noch andere derartige Instrumente gebaut, die ausschließlich auf elektrischer Einstellung der Intervalle beruhen. Das vorgeführte »Thereminophon« erlaubt durch Veränderung und Einschaltung der verschiedenen tonerzeugenden Elemente die Erzeugung jeder Tonhöhe und -tiefe. Da die Feinheit der Einstellung mit Hilfe elektrischer Mittel keine Grenzen kennt und mit derartigen Instrumenten die eigenartigsten Klangfärbungen und die größten Lautstärken erzielt werden können, sind zweifellos durch sie für die Musik, und besonders für die Orchestermusik, der Zukunft ganz neue Mittel geschaffen worden. Die Klänge der nach Thereminschen Gedankengängen gebauten Instrumente folgen in erstaunlicher Weise allen von der Partitur vorgeschriebenen Eigenheiten und Einzelheiten vom Schlaginstrument bis fast zur menschlichen Stimme. Es muß besonders betont werden, daß das Wesentlichste bei diesen Instrumenten nicht die Verwendung der Elektrizität im Dienste der Kunst ist, also die Einschaltung seelenloser Töne, die rein mechanische Beherrschung des Klangmaterials, sondern, im Gegenteil, die viel innigere Verbindung dieses Klangmaterials mit der Individualität des ausführenden Künstlers, dessen Hände ohne Zwischenschaltung mechanischer oder maschineller Mittel den Klang beherrschen. Das leistet kein anderes Instrument; sie alle sind materiell belastet, nur die Luft, in der dies Instrument »gespielt« wird, ist immateriell und praktisch schwerelos. Daher seine unübertreffliche Ausdrucksfähigkeit, seine Möglichkeit, dem Gedankengang des Musikers unmittelbarer und genauer zu folgen als die bekannten Musikinstrumente. Dies Instrument ist kein seelenloser Automat; nirgends ist wie bei ihm das künstlerische Schaffen so unmittelbar von der Fähigkeit und der Musikalität des Künstlers abhängig. *A. Lion*

ZUR FRAGE DER ELEKTRISCHEN TONERZEUGUNG
(NACH ART DER THEREMINSCHEN APPARATUR)

Den Arbeiten eines Theremin, Bertrand ... auf dem Gebiet der elektrischen Tonerzeugung wird heute noch eine Bedeutung zugesprochen in der Öffentlichkeit und nicht zuletzt in Fachzeitschriften, die ihnen nicht zukommt. Der von ihren theoretischen Verfechtern mitge-

lieferte Anspruch — für *eine künftige Entwicklung der Musik etwas zu gelten* — muß überhöht erscheinen. Denn *die Bewältigung des technischen Problems* wie eine *lose Verknüpfung des machinalen Prinzips mit dem Begriff »Musik« irgendwie* — reichen dazu allein nicht hin. Die schwebende Klaviatur, die als spezifisches Kennzeichen dieser Tonerzeugungssysteme anzusprechen ist, wird »verständlich« nur von einem Punkte *außerhalb des Entwicklungsganzen »Musik«*. In ihr kehrt die Musik zu primitiven Zuständen, welche sie glücklich hinter sich gebracht hat, zurück. So steht dieser Versuch ungefähr diametral zu dem jüngster Musik, der gerade die Überwindung der »hand«-werklichen Tonerzeugung und die Eliminierung des Momentes der Zurschaustellung des Klanglichen anstrebt. Hier die Tendenz, den Klangraum zu erweitern, die Beweglichkeit zu steigern, einen Grad der Freiheit des Geistes über die Materie wie nie zuvor zu gewinnen — dort Begrenzung in jeder Beziehung. Selbst die Tatsache — der Erweiterung des Klangfarbenreiches wie des Farbenüberganges —, die möglich wird, kann darüber nicht hinwegtäuschen; denn als Problem ist sie nicht einmal gesichtet. Dafür geschieht in der organisch-körperlichen Verbindung von Ton und seiner Erregung eine Öffnung nach innen, die von allzu Bescheidenen als Nähe zum Seelischen bezeichnet wird. Im besten Falle kann die Vorstellung von Musik, die formend das System bestimmte, als die des »kleinen Mannes« bezeichnet werden.

Die Idee des »elektrischen Orchesters«, die notwendig, um ein polyphones Musizieren zu ermöglichen, hat in der gleichen Einstellung ihren Ursprung (ist Addierung der Stimme). Es leuchtet ein, daß überhaupt keine zwingende Notwendigkeit vorliegt, sich dieser Art technisch vorgeformter Natur zu bedienen. Der Sinn der Maschine wird mißkannt; das gleichsam eingeborene Leistungsvermögen, das auf der Möglichkeit der Umwandlung elektrischer Energien in akustische beruht, bleibt verschlossen. Immerhin wird die Überschätzung dieser Erfindung verständlich: berechtigt doch allgemein schon der Einbruch der Hochformen modernster Technik in das Sachgebiet Musik zu Hoffnungen utopischer Färbung; ferner war die reale Voraussetzung zu einer beziehungsvollen Kombination und Deutung gegeben von seiten der Musik selbst, welche die Mittel ihrer klanglichen Entfaltung in den Kreis ihrer heutigen Problematik gerückt hat; nicht zuletzt dürfte die überraschend einfache und elegante Lösung der Aufgabe im Technischen dafür maßgebend gewesen sein. Einer Popularisierung der elektrischen Tonerzeugung nach Art der Thereminschen Apparatur steht nichts im Wege; vielmehr kommt hier ihr eigenstes Wesen zur praktischen Darstellung.

Robert Beyer

DER PANTOPHONE-APPARAT

DAS NEUE GRAMMOPHON MIT ELEKTRISCHER LAUTVERSTÄRKUNG

Einen bedeutenden Fortschritt in der Entwicklung mechanischer Musikreproduktion stellt der neue *Pantophoneapparat* dar, den die *Lindström*-Gesellschaft kürzlich in einem eigenen Konzert vorführte. Die überraschende Wirkung des Apparates beruht auf einer durch elektrischen Strom hervorgerufenen Lautverstärkung.

Es ist bei der Verwendung phonographischer Apparate, da die ergänzende und vermittelnde Tätigkeit des Auges wegfällt, ganz besonders wichtig, daß die Musik im richtigen Verhältnis zu dem Raume steht, in dem sie erklingt. Die notwendige Spannung, die uns zum aktiven Zuhören zwingt, bleibt aus, sobald der Klang eines Instrumentes oder Ensembles für den Aufführungsraum zu schwach ist (freilich kann sie auch bei einem zu starken Klangkörper in kleinem Raum zerstört werden).

Das Pantophone vermag nun mit seinem Klang tatsächlich einen mittleren Kammerkonzertsaal auszufüllen. Seiner vielfachen Verwendbarkeit für Haus- und Gartenmusik, zum Tanz usw. kommt es sehr zugute, daß der Apparat ohne weiteres an jeder elektrischen Leitung angeschlossen, jede gewöhnliche Grammophonplatte darauf gespielt werden kann. Allerdings gibt es bei den verschiedenen Platten doch auch Unterschiede in der Annäherung an die natürliche Klangfarbe und Tonreinheit; d. h., es sind nicht alle Platten gleichmäßig für eine so außerordentliche Steigerung der Lautstärke geeignet.

Große Orchesterwirkungen werden sich in

ihrer Tonfülle und mannigfaltigen Klangspaltung wohl niemals ganz klar, ohne Nebengeräusche, wiedergeben lassen. Die Biegsamkeit und charakteristische Färbung verschiedenartiger Tanzorchester dagegen bringt der Pantophoneapparat sehr deutlich heraus. — Die einzelne Singstimme klingt äußerst naturwahr; täuschend echt dazu das begleitende Klavier mit allen Nuancen, Anschlagsfeinheiten und sogar Pedalwirkungen. Die guten Columbia- und Odeon-*Chor*platten schließlich sind von verblüffender Wirkung. Die Klangfarbe und Deutlichkeit ist durch die ungewöhnliche Verstärkung durchaus nicht beeinträchtigt. Beim »Halleluja« aus Händels Messias vermeinte man — mit geschlossenen Augen — den mächtigen Chor wahrhaftig vor sich zu sehen. *Cora Auerbach*

NEUE SCHALLPLATTEN

Die monatliche Ausbeute ist diesmal gering: neue Einfälle in der Wahl der Künstler sind selten, Programmauffrischungen scheinen kaum in Erwägung gezogen. Nach aktuellen Aufnahmen »Neuer Musik« sieht man sich vergeblich um. Wo bleiben z. B. Gesangsaufnahmen aus Weills »Dreigroschenoper«? Alles, was man tut, ist anscheinend, mit froher Sicherheit in die tanzreichen Monate hinüberzugleiten und die Sorge um höhere Aspekte anderen zu überlassen. Es genügt, wenn wir deshalb mit einer Kurzkritik das Bekannte aufzählen.

Deutsche Grammophon: Die mir übersandten Platten lassen kaum programmatischen Ehrgeiz erkennen: *Franz Völker* singt »Die Afrikanerin«, »Troubadour«; *Clara Clairbert* »Mignon«; der Tenor *Mario Chamlee* wieder »Mignon«; Meistersingervorspiel; Cello und Orgel natürlich *das* Largo von Händel. Das übrige Tanzplatten (Brunswick), die allerdings einen sehr guten Eindruck machen. Ich nenne als vorzüglich das *Abe Lyman's Calif. Orchestra* mit dem Foxtrott Bei Sonnenuntergang und und die *Joe Green's Novelty Marimba Band* mit einem Waltz »Lauschiger Weg«. Dürfte die »Kunstmusik« nicht auch etwas lebendiger gestaltet sein?

Homophon-Company: Auch hier das ähnliche Bild. Wie *Hans Hermann Nissen* Wagner gestaltet, das ist schon anhörenswert und bedeutend. Dann aber folgt das Übliche: Etwas Verdi, etwas Russenlieder, Walzer, der Rest ist Jazz.

Electrola: Die Coriolan-Ouvertüre unter *Blech* ist eine empfehlenswerte Platte. Ganz hervorragend klingt der Tanz der Gnomen auf der Platte, die *Rachmaninoff* bespielt. *Anelita Galli-Curci* und *Guiseppe de Lucca* singen Traviata. Im übrigen Unterhaltungsmusik vom Großen Orchester zum Tanzorchester, vom Flüstergesang bis zum Mandolinen-Schrum-Schrum-Orchester.

Lindström: Columbia. Allessandro-Granda ist, nach der Aufnahme in La Gioconda (Ponchielli) und Bohème zu urteilen, ein italienischer Tenor mit den typisch schlechten Eigenschaften. Sehr gut klingt Orgelmusik unter *Edouard Commette* aus Lyon. Daß *Whiteman* auch langweilig werden kann, beweist er in Tschaikowskiana. Mit dem Jazz in der Kunstmusik ist es so eine heikle Sache: Tschaikowskij klingt immer noch besser als echter Tschaikowskij denn als Whitemans ... iana.

Parlophon: Sehr zu empfehlen ist die Platte des *Amar-Hindemith Quartettes,* das Mozart spielt. *Dr. Weißmann* dirigiert die Ouvertüre zur »Entführung« (Mitglieder der Staatskapelle). Schade, daß man den Tenor *Jaro Dworsky* nur in dem Schmachtfetzen aus der »Friederike« zu hören bekommt. Merkwürdig übrigens, wie die Musik immer wieder Veranlassung nimmt, das Leben unserer großen Dichter und Musiker zu »verklären« und »volkstümlich« umzufrisieren. Wenn dann die Musik noch so schlecht ist wie in der »Friederike«, so sollte man eher gegen diese Operetten als gegen angeblich »gotteslästernde« Stücke protestieren. — Die *Sängerknaben* aus Wien vermögen auch auf der Schallplatte nicht zu beweisen, daß ihre Leistungen überragend seien.

Odeon: *Lotte Lehmann* singt »Ariadne«, *Dr. Weißmann* dirigiert Liszts 2. ungarische Rhapsodie, *Tauber* — »flüstert« einen Kitsch über »die Liebe kommt, die Liebe geht«. Was sagt wohl Herr Smith dazu, daß nun niemand mehr singt, sondern alles flüstert?

Tri-Ergon: Hier sind Programmfragen noch nicht ernstlich berührt. Violine, Cello, Harfe, Harmonium spielen das Largo von Händel und Ave Maria von Bach (-Gounod!); Heinzelmännchens Wachtparade, Ein feste Burg vom Sinfonischen Blasorchester, Das Aufziehen der Schloßwache und eine Anzahl von gut wirkenden Tanzplatten, das ist in der Hauptsache alles, was mir in diesem Monat vorlag. Und das ist bei technisch guten Aufnahmen dennoch ein herzlich schlechtes Programm.

Eberhard Preußner

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (16. Dezember 1928). — »Interview mit mir selbst« von *Arnold Schönberg*. In der Beantwortung der Frage, weshalb er in seinem neuesten Werk, den Variationen für Orchester, wieder für die gebräuchliche Besetzung geschrieben habe, schreibt Schönberg: »Ohne Amerika wären wir in Europa so weit, nur mehr für kleines oder Kammerorchester zu schreiben. Aber in Staaten jüngerer Kultur verlangen gröbere Nerven Monumentalität: Was beim Hören nicht zum Fühlen zu zwingen vermag, soll wenigstens groß sein; dann hat man was zum Sehen. Auch beim Rundfunk reichte eine kleine Anzahl gut sendbarer Klangindividualitäten zur Darstellung aller Kunstgedanken aus; und Grammophon und mechanische Instrumente müßten desto klarer klingen, je dünnere Sätze sie wiedergeben dürfen. Das Verlangen, seine Gedanken herauszubrüllen, ist kaum mehr eins des Agitators, sicher keins des Künstlers, und auch das Publikum beginnt zu verstehen, ohne daß man es anschreien muß. Aber es geht hier mit der Abrüstung so wenig, wie auf anderen Gebieten: so lange es noch Nationen geben wird, die sich ihren Platz an der Sonne auf dem Gebiet der Kunst erst erringen müssen, so lange Amerika das große Orchester fordert, so lange wird man es in Europa halten. So lange aber kann auch das allgemeine europäische Ohr nicht zu jener Feinheit heranreifen, die Künstler schon lange beanspruchen.«

DEUTSCHE MUSIKLEHRER-ZEITUNG XVII/34—35, Berlin. — »Das Fundament einer zeitgemäßen streichinstrumentalen Pädagogik« von *Walter Blobel.*

DEUTSCHE ZEITUNG (23. Dezember 1928). — »Mathilde Wesendonk« von *Paul Zschorlich.*

KÖLNISCHE ZEITUNG (27. November 1928). — »Der Opernchor« von *W. Kemp.*

HAMBURGER FREMDENBLATT (21. Dezember 1928). — »Was ist auf dem Gebiet des Chorgesangwesens noch zu leisten?« von *Adolf Aber.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (30. November 1928). — »Das Schicksal der Wiener Staatsoper« von *Ludwig Karpath.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (5. Dezember 1928). — »Optische Vorstellungen im Musikerlebnis« von *Richard Eidenbenz.*

VOSSISCHE ZEITUNG (8. Dezember 1928). — »Melodie und Einfall« von *Adolf Weißmann.* — (15. Dezember 1928). — »Musizierformen Amerikas« von *H. H. Stuckenschmidt.* Der Autor beginnt seine Skizze: »Die Legende von der künstlerischen Impotenz des Yankee darf als erledigt gelten. Ein Volk, das es gewohnt ist, seine Leistungen an dem absoluten Maßstab der Nützlichkeit zu messen, konnte die lebenswichtige Funktion der Formen nicht übersehen. Was jenseits des großen Teiches an künstlerischen Problemen gelöst wurde, mag im esoterischen europäischen Sinne wenig Geltung haben. Von einem höheren sozialen Standpunkt betrachtet, dem das Hirnwerkliche geringer gilt als der befreiende Effekt, ist da eminent viel geleistet worden. Von Amerikas Musik reden, heißt nicht von Persönlichkeiten, sondern von Typen und Formen reden. Der Begriff ›Kleinkunst‹, in Europa zu Unrecht noch schimpfliches Attribut, drängt sich auf. Aber im Rahmen dieses Begriffs wird jenes Dilemma zwischen Nachfrage und Angebot, das die europäische künstlerische Situation zu der eines Kriegs der Fachleute gegen die Laien verwirren konnte, spielend zur Konsonanz gebracht. Jene Auffassung des Künstlerberufs, die den Schöpfer schöner Dinge zu einem hungrigen Dachkammerdasein verurteilt, ist dem Amerikaner fremd wie alles Unpraktische. Während die ›seriöse‹ Kunst im heutigen europäischen Sinne Esoterik als selbstverständliches Attribut für sich in Anspruch nimmt und sich um so vorteilhafter dünkt, je weiter sie sich dem allgemeinen Empfinden entfremdet, hat sich der Künstler in Amerika, ohne wesentliche Reue und auf alles rechtfertigende Geschwätz verzichtend, zur Gebrauchskunst entschlossen.«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./44—52, Berlin. — »Operngeschichte — Opernwandlung« von *Fritz Lauhöfer.* — »Suggestivkräfte im Unterricht« von *Gerh. F. Wehle.* — »Großstadt-Mittelstadt-Kleinstadt« von *Artur Holde.* — »Max Reger und die Schaffenden der Gegenwart« von *Siegfried Günther.* — »Volksoper« von *Willi Aron.* — »Weiteres über Wert und Bedeutung des harmonischen Dualismus« von *Karl Pottgießer.* — »Künstlertum

und Proletariat« von *Otto Kampers.* — »Verschärfte Kritik?« von *Werner Karthaus.* — »Deutung und Bedeutung des musikpolitischen Begriffs« von *Fritz Stege.* — »Prüfungserlaß und Ministerrede« von *Paul Schwers.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER IX/10—15, Berlin. — Über Schrekers »Singenden Teufel« schreibt *Julius Kapp*, über die Instrumentation des Werkes *Walter Gmeindl.* — »Verdi und das Theater« von *Paul Zschorlich.* — »›Salome‹« von *Richard Specht.* — »›Salome‹, das Werk des Jugendstils« von *Hans Curjel.* — »Béla Bartók« von *Ludwig K. Mayer.* — »Wilhelm Grosz« von *R. St. Hoffmann.* — »Tanz und Opernbühne« von *Ludwig K. Mayer.*

DAS ORCHESTER V/21—24, Berlin. — »Die Instrumentation bei Joseph Haydn« von *Hugo Botstiber.* — »Gehörsstörungen beim Musiker« von *W. Schweisheimer.* — »Hector Berlioz« von *Fritz Piersig.*

DER KUNSTWART 42. Jahrg./3, München. — »Programmusik und absolute Musik« von *August Halm.*

DER NEUE WEG 57. Jahrg./22, Berlin. — »Der tönende Film« von *Wolfgang Hoffmann-Harnisch.*

DER SCHEINWERFER II/7, Essen. — »Zur Psychologie des Chorgesanges« von *Hans Joachim Moser.* — »Chorgesang in Not« von *Fritz Stein.* — »Was ist auf dem Gebiet des Chorgesangwesens noch zu leisten?« von *Adolf Aber.* — »Deutsche Chormusik a cappella nach 1920« von *Friedrich Welter.* — »Opernregie und Chor« von *Erich Hezel.* — »Neue Wege des Chorgesanges: Rosebery d'Arguto« von *Hanns Gutman.* — »Chorgesang als maßgebender Impuls neuen Musikschaffens« von *Anton Hardörfer.*

DEUTSCHE RUNDSCHAU 55. Jahrg./Dezember 1928, Berlin. — »Romantik von Einst und Jetzt« von *Richard Benz.* — »Johannes Brahms« von *Wilhelm Bopp.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 487—489, Berlin. — »Pianistische Lesetechnik und Improvisation« von *Eduard Beninger.* — »Fachlehrer und Musikerzieher« von *Hans Albrecht.* — »Neue Wege zur Hausmusik« von *Wolfgang v. Bartels.* — »Emil Jaques-Dalcroze und seine Bedeutung für unsere Zeit« von *Karl Storck* †. — »Zum Kapitel ›Zwölftonmusik‹« von *Karl Blessinger.*

DIE MUSIKANTENGILDE VI/8, Berlin. — »Jugendmusik und Jugendbewegung. Vom Jugendbund aus gesehen.« Antworten von *Theodor Warner, W. Umbreit, Jörg Erb* (»Jugendführung und Singbewegung«). — »Instrumentenbau und Singbewegung« von *Günther Hellwig.* — »Das Singen zu Weihnachten« von *Fritz Reusch.* — »Hirtenlieder« von *Hans Haunau.* — »Zum neuen Jahr« von *Fritz Jöde.*

DIE MUSIKERZIEHUNG V/11 u. 12, Berlin. — »Grammophon im Musikunterricht?« von *Fritz Sporn.* — »Die Schulchöre des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung« von *Alfred Hanke.*

DIE MUSIKWELT VIII/11 u. 12, Hamburg. — »Lenin und die Musik« von *U. L. Janoff.* — »Künstlerische Musikalien« von *P. M. Grempe.*

DIE SINGGEMEINDE V/2, Kassel. — »Das älteste deutsche Weihnachtslied« von *Konrad Ameln.* — »Unser heutiges Musikleben« von *Wolfgang Pleiderer.* »Es ist klar: alle alte Musik, die wir schon haben, oder die wir noch bekommen werden, kann uns das nicht geben, was wir zu unserer geistigen Ernährung wirklich nötig haben. Die Kunst soll dem Menschen sagen und zeigen, was er ist und sein soll: das ist ihre eigentliche Bedeutung im Haushalt des Geistes. Das aber kann nur eine Kunst, die ihre eigene Zeit spiegelt.« — »Kirche und Musik« von *Wilhelm Wolff.* — »Zur Frage: Katholische Kirchenmusik und Singbewegung« von *Hermann Fuhrich.*

DIE STIMME 23. Jahrg./3, Berlin. — »Die Phonetik des Kunstgesanges« von *Nadoleczny.* — »Diagnose und Methode im Gesangunterrichte« von *Fritz Polster.* — »Stimmpsychologie« von *Hildegard Anthes.*

MELOS VII/11 u. 12, Berlin. — »Zeittheater« von *Herbert Ihering.* — »Malerei« von *George Muche.* — »Bauen« von *Hans Scharoun.* — »Ist eine Vierteltonmusik möglich?« von *Alfred Guttmann.* — »Der Musiker und diese Zeit« von *Egon Wellesz.* »Man kann aus allen Anzeichen beobachten, daß die gegenwärtig lebende europäische Menschheit ein außerordentlich großes Bedürfnis nach Kunst hat; daß innerhalb der Künste wiederum dem Schrifttum und der Musik eine hervorragende Rolle zukommt, und, genauer betrachtet, innerhalb des Schrifttums der

Roman und das Drama, innerhalb der Musik die Kammermusik und die Oper gegenwärtig eine dominierende Rolle haben.« — »Kartell oder Sozialisierung?« von *Ernst Schoen.* — »Die Oper und das Operntheater von morgen« von *Hans Oppenheim.* — »Entwicklung der neueren französischen Schule« von *André Coeuroy.* — In der Melos-Kritik schreiben *Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter* und *Heinrich Strobel* »Zur Soziologie der Musik«. — »Das Musikprogramm der Orag im Winter 1928/29« von *Hermann Scherchen.*

MUSICA SACRA 58. Jahrg./11 u. 12, Regensburg. — »Die Wiener Klassiker als Kirchenmusiker« von *W. Kurthen.* — »Orgelbaufragen« von *Vinzenz Goller.*

MUSIK UND THEATER III/November-Dezember 1928, Berlin. — »Etwas vom Musizieren« von *Rudolf Sonner.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH X/8, Wien. — »Das ›musikgewordene Theater‹« von *Igor Gleboff.* — »Zur Kompositionstechnik Bartóks« von *Edwin von der Nüll.* — »Gibt es eine jüdische Musik?« von *Erwin Felber.* — »Erwin Schulhoff« von *Erich Steinhard.* — »Arbeitsschulprinzip« von *Beninger.*

PÄDAGOGISCHE WARTE 35. Jahrg./22, Osterwiek. — »Einführung in die musikalische Volksliedforschung« von *Hans Mersmann.*

PULT UND TAKTSTOCK V/Oktober-November 1928, Wien. — »Urtext und praktische Ausgabe« von *Eduard Steuermann.* — »Chortechnik und Chorstudium« von *Hans Gál.* — »Glossen« von *Erwin Stein.* »Das Steigen und Fallen der Kurse an der musikästhetischen Börse zu beobachten, wäre widerlich, wenn man keinen Humor hätte. Jetzt haben sie dort Mahler überwunden. Auf wie lange, wird nicht gesagt. Ich habe den Verdacht, daß diese Bewegung von einem geschickten Kontermineur herrührt, der in seiner Schreibtischlade schon ein Manuskript ›Zurück zu Mahler‹ liegen hat.«

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXIX/45—46, Köln. — »Zur liturgischen Bewegung in der evangelischen Kirchenmusik« von *Hans Joachim Moser.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./44—52, Berlin. — »Streichungen bei Wagner?« von *Max Chop.* — »Rossini« von *S. Brichta.* — »Komponisten und Musikverbraucher« von *Julius Kopsch.* — »Mathilde Wesendonk« von *S. Brichta.*

SKIZZEN Heft 10—12, 1928, Berlin. — »Jugend und Musik« von *Paul Mies.*

ZEITSCHRIFT FÜR BÜCHERFREUNDE XX/5, Leipzig. — »Die Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt« von *Peter Epstein.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 95. Jahrg./12, Leipzig. — »Über musikalische Zeitfragen« von *Hermann Zilcher.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT XI/1 u. 3, Berlin. — »Von Dufay bis Josquin« von *Heinrich Besseler.* — »Zum Begriff der Musikalität« von *Siegfried Nadel.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 68. Jahrg./23—26, Zürich. — »Zur Psychologie Bachs« von *Johannes Müller.* — »Die Klavierwerke Max Regers« von *Paul A. Pisk.*

THE CHESTERIAN X/75, London. — »Nicolaus Medtner« von *Alfred J. Swan.* — »2028 — eine Fantasie« von *R. W. S. Mendl.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1030, London. — »Das Problem des Dirigenten« von *Leonid Sabaneev.*

THE SACKBUT IX/5, London. — »Carols o :Antichrist« von *Rutland Boughton.* — »Die Zukunft der Musikverbreitung« von *Kenneth Curwen.* — »Das deutsche Opernrepertoire« von *Wilhelm Altmann.* — »Musik und das Volk« von *W. H. Kerridge.*

LA REVUE MUSICALE X/1, Paris. — »Die Ideen Arnold Schönbergs« von *Erwin Stein.* — »Balletts, getanzt am Hofe von Honoré II« von *L. H. Labande.* — »›Tendresse et Sensibilité‹ in der Opera comique Piccinis« von *Andrea della Corte.* — »Die Musik zur Zeit Montaignes« von *A. Machabey.* — »Über ein musikalisches Autograph Lullys« von *Henry Prunières.*

LE MENESTREL 90. Jahrg./44—51, Paris. — »Die Musikinstrumente des 20. Jahrhunderts« von *L.-E. Gratia.* Eine umfassende Arbeit. — »Der musikalische Einfall« von *G.-L. Garnier.*

MUSIQUE II/1 u. 2., Paris. — »Meine ersten Jahre« von *Fétis* †. Unveröffentlichte Erinnerungen von Fétis. — »Manuel de Falla« von *Roland-Manuel.* — »Um Debussy« von *Leon Vallas.*

MODERN MUSIC VI/1, Neuyork. — »Die Triebkraft des Jahrhunderts« von *Boris de Schloezer.* — »Georges Auric« von *André Schaeffner.* — »Ernst Křenek« von *Adolf Weißmann.* — »Der neue Kontrapunkt« von *Alfred Einstein.*

PRO MUSICA QUARTERLY VII/1, Neuyork. — »Hindu-Musik« von *Philippe Stern.* — »Der gregorianische Gesang« von *E. Borrel.* — »Ungarische Volksgesänge« von *Béla Bartók.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE III/11, Mailand. — »Giuseppe Martucci« von *Fabio Fano.*

LA RASSEGNA MUSICALE I/10—12, Turin. — »Wortmetrum und musikalischer Rhythmus« von *F. Flora.* — »Moderne Stilversuche« von *A. Cimbro.* — »Die musikalischen Ideen von Enrico Thovez« von *A. Pompeati.* — »Die Musica figurata« von *L. Parigi.* — »Giacomo Torelli a Parigi« von *A. Tessier.* — »Arnold Schönberg« von *G. Pannain.* — »Die authentische Instrumentation im ›Boris Godunoff‹« von *M. D. Calvocoressi.* — »Chopin in der Jugend« von *L. Ferrero.*

MUSICA D'OGGI X/10, Mailand. — »150 Jahre in der ›Scala‹« von *Alberto de Angelis.*

DE MUZIEK III/3, Amsterdam. — »Der musikalische Absolutismus« von *Wilhelm Pijper.* — »Die Kammermusik von Florent Schmitt« von *P. O. Ferroud.* *Eberhard Preußner*

* * *

MUSIK UND REVOLUTION 1928/10 (Oktober), Moskau. — »Romantik« von *A. Lunatscharskij.* »Unter Romantik verstehe ich solche Kultur- und besonders Kunstformen, in denen die Form den Inhalt nicht mitumfaßt, d. h. das Handwerk bleibt hinter den vom Leben gestellten Problemen zurück, oder die Form bleibt leer, weil die füllenden Probleme fehlen. Mit einem Wort: ein allgemeines Kennzeichen der Romantik besteht für mich im Bruch der Kunstform (Arbeit des Künstlers) und dem allgemein-psychologischen Material, nach dem sich das Handwerkliche richtet.« — 1928/11 (November). — »Musik und Massen« von *R. A. Pelsche.* — »Musik-Kultur in der Ukraine zur elften Jahresfeier des Oktober« von *P. Kositzkij.* I. Das musikalisch-gemeinschaftliche Leben. II. Musikalische Bildung. III. Musikalische Massenarbeit. IV. Musikalisch-bildende Arbeit in der Ukraine.« — »Ukrainische Komponisten elf Jahre nach der Revolution« von *Al. Strik* (M. Leontowitsch, gest. 1921, M. Werikiwskij, P. Kositzkij, L. Rewutzkij, B. Ljatoschinskij). — »Die Festung der musikalisch-künstlerischen Reaktion« von *Pawel Nowitzkij.* — »Wodurch Tschaikowskij für uns wertvoll ist« von *M. Pekelis.* Pekelis lehnt Tschaikowskij, den elegischen Dichter der vergangenen adligen Epoche, als unwichtig und uninteressant für den heutigen Zuhörer ab. Den Tschaikowskij aber, der in seinen Kompositionen Konflikte voller Dramatik und tragische Kämpfe entwirrt — der ergreife die russischen Hörer und bewahre seine Aktualität. Das sinfonische Werk, das diesen tragischen Kampf widerspiegle, hat alle anderen Werke Tschaikowskijs überlebt ...« — »Ein bisher unveröffentlichter Brief Tschaikowskijs vom 17. Februar/1. März 1890 aus Florenz.« *M. Küttner*

NACHTRAG ZUM SCHUBERT-ECHO

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT XI/3. — »Zu Schuberts Gedächtnis« von *Moritz Bauer.* — »Schubert als Klassiker der Form« von *Marc-André Souchay.* — »Spätromantische Schubert-Ergänzung« von *Anneliese Landau.* — »Die Schubert-Handschriften in der Bibliothek des Pariser Conservatoire« von *J. G. Prod'homme.*

DER BUND IV/11, Sao Paulo. — »Die Zeitgenossen und die Nachwelt über Franz Schubert« von *Hermann Thümmel.*

LA REVUE MUSICALE (1. Dezember 1928), Paris. — »Schubert« von *André Suavis.* — »Das Problem Schubert« von *B. de Schloezer.* — »Das poetische Genie Schuberts« von *Lionel Landry.* — »Schubert und die Königin Hortense« von *Otto Erich Deutsch.* — »Die Anfänge des Melodikers Schubert« von *Martial Douel.* — »Zu Schuberts Lied ›An mein Clavier‹« von *Ch. van den Borren.* — »Schubert und das deutsche Lied« von *Herbert Biehle.* — »Der Symphoniker Schubert« von *Paul Lang.* — »Das pianistische Werk Schuberts« von *Lazare Lévy.* — »Schubert und seine Freunde« von *J. G. Prod'homme.*

LE MENESTREL 90. Jahrg./49, Paris. — »Schubert« von *Jean Chantavoine.*

MUZYKA V/12, Warschau. — »Gedanken zur Musik Schuberts« von *Alexander Glazunoff.*

Eberhard Preußner

KRITIK

BÜCHER

H. J. MOSER: *Geschichte der deutschen Musik.* Bd. 3 (vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart). 2. durchgesehene Auflage. Verlag: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin 1928.

Nach dem ersten ist jetzt auch der letzte Band des bestens bekannten Werkes — er heißt jetzt nicht mehr umständlich »2. Band, 2. Halbband«, sondern »3. Band« — vom Verfasser einer Durchsicht unterzogen worden, die sich freilich in den ersten beiden Büchern mehr auf Verbesserungen und Berichtigungen im kleinen, insbesondere in den Literaturnachweisen, beschränkt. Dagegen wurde das Kapitel »Die Gegenwart«, jetzt als »Anhang« behandelt, durchweg stärker überarbeitet, teils gekürzt, wo es nötig war, teils erweitert, um den vollen Anschluß an die fortschreitende Zeit zu wahren. Daß noch viele Einzelheiten verbesserungsbedürftig sind, weiß niemand besser als der Verfasser selbst. Nur eine Anmerkung in eigener Sache sei mir gestattet. Die von mir angeregten richtigen Datierungen dreier Schubertscher Werke sind nicht, wie es nach S. 50[4] und 60[1] scheinen könnte, meine eigenen Forschungsergebnisse, sondern entstammen der älteren Schubertliteratur (Scheibler und Heuberger). *Willi Kahl*

HANS BOETTCHER: *Beethoven als Liederkomponist.* Verlag: Dr. Benno Filser, Augsburg 1928.

Es hat verhältnismäßig lange gedauert, bis H. Deiters 1888 als erster seine Stimme zugunsten des Liederkomponisten Beethoven gegenüber einer Welt von Mißverständnissen erhob. Diese oft recht merkwürdige Geschichte des Beethoven-Liedes bildet den äußeren und auch inneren Ausgangspunkt dieser vortrefflichen Arbeit, die nur leider die vier Beiträge zum Thema im Neuen Beethoven-Jahrbuch, Jahrgang 2 (1925) von Schering, Bücken, Moser und Werner nicht mehr genügend heranziehen konnte. Nach den vielen Abwegen früherer Darstellungen betrachtet Böttcher Beethovens Lied zunächst vom »Wertganzen der Persönlichkeit« aus. Die Beziehungen zum Vokalstil der Zeit und zur Vergangenheit werden erst zuletzt aufgedeckt mit wertvollsten Aufschlüssen. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die Probleme, die sich aus der Stellung des Liedes zu Beethovens Gesamtwerk ergeben. Erstmalig wird das Verhältnis des Komponisten zu den Texten und Dichtern gründlich untersucht. Überraschende Ergebnisse bringen die Ausführungen über die Tonartenwahl. Einen breiten Raum nehmen die Formuntersuchungen ein, die wiederum die Beziehungen zum Schaffensganzen klar werden lassen, zugleich auch, z. B. hinsichtlich des Liederkreises, die scharfe Abgrenzung zur Romantik hin. Das Endergebnis dieser mit philologischer Gewissenhaftigkeit und methodischer Zielsicherheit aufgebauten Arbeit sei zitiert (S. 174): »Mit dem Beethovenschen Liede ist eine historisch notwendige Bedingung erfüllt, bevor mit Franz Schubert die Romantik im Liede zum Durchbruch kommen kann.« Man ahnt schon aus diesen Worten, welch wichtigen Beitrag das fesselnde Buch zum immer noch nicht erschöpften Thema »Beethoven und die Romantik« in sich birgt.

Willi Kahl

LEONID KREUTZER: *Das normale Klavierpedal, vom akustischen und ästhetischen Standpunkt.* Zweite, durchgesehene Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.

Leonid Kreutzers, des hervorragenden Künstlers und Pädagogen Pedalbuch ist allgemein als das beste Werk seiner Art anerkannt. Gegenüber der ersten, 1925 erschienenen Auflage, ist vor allem das Anfangskapitel, das sich mit der physikalisch-akustischen Erklärung der Pedalwirkung befaßt, um neue, und — wie mir scheint — wesentliche Erkenntnisse bereichert. Bisher leitete man die Veränderung, die der Ton und seine Klangfarbe durch das Pedal erlitt, vom Mitschwingen verwandter Töne ab. Selbst wenn diese von Kreutzer angefochtene Theorie zu Recht bestände, wäre sie nicht erschöpfend. Denn sie läßt außer acht, daß an der durch Pedalgebrauch hervorgerufenen Trübung und rauschhaften Auflockerung des Tones noch *solche* Faktoren teilhaben, die durch die außerordentliche Unvollkommenheit des Mechanismus hervortreten — Faktoren, mit denen man in der Spielpraxis aber rechnen muß: das durch den Anschlag erzeugte Geräusch, das sich den ungedämpften Saiten mitteilt, und die beim Pedalgebrauch entstehende Erschütterung, welche die Saiten aufschwirren läßt. Als weitere Ursache gibt Kreutzer die durch unsere temperierte Stimmung unvermeidlichen Schwebungen der Obertöne an. (Schwebungen zwischen dem temperierten und dem reinen Oberton.) Kreutzer sieht also die Wirkung des Pedals nicht in *einer* Ursache, sondern in einem Ursachen*komplex*.

Hier wäre es angebracht, einmal die Frage aufzuwerfen: Woher kommt es, daß unsere führenden Klavierfirmen dem Pedalmechanismus eine so unglaublich geringe Aufmerksamkeit zuwenden. Nichts ist im Laufe von Jahrzehnten am Pedal verbessert worden. Kann man sich — im Zeitalter der Technik — etwas Primitiveres, in der Konstruktion Ungeschickteres denken als diesen Apparat, bei dem der Spieler mit unnötig viel Kraft ein klobiges Eisengestänge, das fast immer quietscht und kracht, in Bewegung setzt? — Sollte nicht eine elektrische oder sonst irgendwie geartete Vorrichtung das Pedal lautlos auslösen können? —

In bezug auf die Anwendung des Pedals unterscheidet Kreutzer drei Arten: das *akustische* Pedal, das *Bindungspedal* und das *rhythmische* Pedal. Hier scheint mir von höchstem Wert, was Kreutzer unter dem Gesichtspunkt des Legato (Bindungspedal) zu sagen hat; denn dieses Kapitel berührt wesentliche Punkte seiner klaviertechnischen Lehre überhaupt. Für Kreutzer ist das Pedal nicht ein Luxus, den sich nur der manuell gut durchgebildete Spieler gestatten darf, nicht etwas, das zu der eigentlichen, von den Fingern bewältigten Leistung nachträglich hinzukommt, sondern ein Faktor, der beim Aufbau der pianistischen Spieltechnik als helfend und stützend sofort mit in Betracht gezogen wird. Darum benutzt Kreutzer das Pedal beim Legato auch dann, wenn die Finger die Bindung allein erzielen könnten. Auf diese Weise wird ein großer Teil der Arbeitsleistung auf das Pedal abgewälzt; die Hand wird entlastet, die immer drohende Möglichkeit der Verkrampfung von vornherein ausgeschaltet. Wird so die organische Zugehörigkeit des Pedals zur gesamten Spieltechnik betont, so erscheint es als selbstverständliche Konsequenz, wenn Kreutzer Pedalbenutzung von der ersten Klavierstunde an fordert. — Der praktische Teil (in dem man allerdings Beispiele aus Liszts Werken vermißt) bringt mannigfachste Anregungen. Einzelnes herauszugreifen ist unmöglich. Man greife zu dem Buch. Jedem, der an den Problemen des Pedals interessiert ist und Belehrung sucht, wird es nützlich sein. *Kurt Westphal*

THEODOR RITTE: *Mein Fingersportsystem auf autosuggestiv-gymnastischer Grundlage nach Klavierhandschulungs-Methode »Energetos-Ritte«*. Große akademische Neuausgabe mit 50 Original-Handzeichnungen. Verlag: Theodor Ritte, Hugstetten i. Br.

Der Titel läßt Schlimmes befürchten, aber der Inhalt des Werkes zeigt, daß es dem erfahrenen Klavierpädagogen in mancher Hinsicht nützlich sein kann. Für Autodidakten dagegen ist es ein höchst gefährliches Buch. Ritte will durch gymnastische Übungen (ohne Instrument), die durch besondere Willensanstrengungen intensiviert werden, Höchstleistungen jedes Muskels, jedes Gelenks, jedes Nervs der Hand erreichen, sodaß schließlich der körperliche Mechanismus alles mühelos leistet, was physiologisch überhaupt möglich ist. Das kann man als ideelles Ziel vielleicht gelten lassen, und Millionen gemarterter Hausgenossen wären sicherlich beglückt, wenn die benachbarten jungen Damen sich nicht ans Klavier setzen würden, bevor ihre Hände Liszts Dante-Sonate technisch meistern können. Leider läßt sich jedoch eine Technik immer nur am Instrument erlernen. So lange das musikalisch Gewollte technisch nur unvollkommen erreicht wird, ist es zweifellos möglich, die Hand nebenher durch rein gymnastische Übungen so zu trainieren, daß sie schließlich jedem künstlerischen Willensimpuls zu folgen vermag. Aber der Pädagoge wird diese gymnastischen Übungen überwachen müssen; und im Gegensatz zu Ritte wird er jede mechanische Übung nur so weit zulassen, als sie keine Schmerzen hervorruft. Ritte meint, der Finger müsse als Sklave behandelt und rücksichtslos bis zur Erschöpfung gedrillt werden, wobei lokale Schmerzempfindungen freudig in Kauf zu nehmen seien. Das ist ein verhängnisvoller Irrtum. Denn jede Schmerzempfindung bedeutet eine schädliche Übertrainierung, die den betroffenen Muskel zuerst schwächt und dann schließlich lähmt. Im einzelnen sind die Übungen so klug und folgerichtig durchdacht, daß sie bei gemäßigter Anwendung äußere Hemmungen beseitigen und das technische Studium am Instrument wirksam unterstützen können. Der Schüler sollte jedoch nie versuchen, einen leichten Daumenuntersatz oder eine größere Beweglichkeit des vierten Fingers durch rücksichtsloses Trainieren zu erzwingen. Das »Rieselgefühl« ist immer ein Anzeichen von ungenügender, gehemmter Durchblutung des betroffenen Körpergliedes und ein dringender Anlaß, wie ich wieder im Gegensatz zu Ritte betonen muß, die Übung nicht etwa fortzusetzen, sondern sie schleunigst abzubrechen. Erfreulich bleibt, daß die Neuausgabe sich von aller Polemik freihält. Unter den zehn Geboten für »Fingersportler« sollte das zehnte durch ein anderes ersetzt werden; denn es möchte

den Lernenden dazu verpflichten, für das System Ritte Propaganda zu machen. Es ist aber nicht erkennbar, wie jemand durch Empfehlung dieses Systems seine eigene Technik vervollkommnen könnte und warum also die Empfehlung für ihn ein »Gebot« sein soll.

Richard H. Stein

ARTUR WOLF: *Gymnastik des Gesangsapparates. Der Weg zur Klangschönheit.* Mit einem Geleitwort von *Carl Lafite.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig.

Das Buch von Wolf hebt sich in mehr als einer Beziehung aus dem Wust des üblichen Gesangsschrifttums heraus. Es springt mit frischer Klarheit und Sachlichkeit ohne theoretisches Beschwertsein mitten in die Praxis hinein, und bietet nach geschickter erklärender Einführung eine große Anzahl sehr zielbewußter Übungen, die drei Dinge anstreben: Lockerung der Organe, Erschließung der Resonanzen, Ausgleich der Lagen. Die beiden ersten Punkte sind an sich ausgezeichnet behandelt. Zu dem dritten aber gehört mehr als die hier vorgetragene einseitige Ausschließlichkeit; doch ist beispielsweise die Art erfreulich, wie der Verfasser mit dem noch immer viel Verwirrung anrichtenden Begriff des »Deckens« aufräumt. Leider glaubt auch dieser sonst so kluge und scharfsichtige Autor wie so viele andere, den einzig gangbaren Weg für *alle* Stimmen gefunden zu haben, der in einem bestimmten einheitlichen Aufbau alle gleicherweise zum Ziele führt: als Ausgangspunkte gelten diesmal der Vokal A, die helle Tonfarbe, das Forte, die Mittellage und Höhe, — »unbekümmert um den augenblicklichen Zustand«, d. h. um die momentane Tonqualität des Vokals, der betreffenden Lage, sowie um die besonderen Fehler der Stimme und deren Ursachen. Das bedeutet aber als Allgemeinweg proklamiert genau so eine Sackgasse wie eine U- oder I-Schule. Darüber kann schon die erstaunlich kurze Art belehren, mit der in dem ganzen Buch das Problem der tiefen Mittellage und der Tiefe behandelt wird, das doch, besonders bei der Frauenstimme, in vielen Fällen für die ganze Skala maßgebend wichtig ist, und dessen Bedeutung für das Timbre der ganzen Stimme hier völlig unerkannt bleibt. Überhaupt sind die letzten inneren Zusammenhänge im Stimmorgan dem Verfasser verschleiert geblieben. Sonst könnte er auch z. B. nicht einen Satz wie den folgenden (sogar in gesperrtem Druck) geben: »Maßgebend für die Stärke des Tones ist die Heranziehung der Resonanzräume, die Quantität des Luftstromes, nicht aber die Stimmlippenfunktion.« — Des Verfassers dankenswerter Vorschlag einer einheitlichen Nomenklatur für gesangliche Fachausdrücke regt erneut lebhaft zu der Frage an: könnte nicht endlich einmal in einer gemeinsamen Tagung berufener Sachverständiger die Terminologie unseres Faches allgemeingültig festgelegt werden? Alle Einzelbemühungen bleiben doch im Persönlichen der Ausdrucksweise hängen, wie der Wolfsche Versuch wieder deutlich zeigt. — Trotz alledem: es steckt vielerlei Gutes in dem Buch, sowohl in seiner Grundeinstellung als auch in mannigfachen Einzelheiten. Das Vorwort allerdings, das dieses Werk als »das erste und einzige in seiner Art« usf. begrüßt, wäre natürlich besser weggeblieben. *Franziska Martienßen*

G. KUGLER: *Unterrichtsskizzen zum Schulgesang.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Die Unterrichtsskizzen von Kugler bezwecken, einen einfachen, methodischen Weg zum bewußten Singen und zur Vertiefung des Musikverständnisses zu weisen, und versuchen dieses Ziel ohne theoretische Erläuterung, sondern nur durch Konzentration auf die klanglichen Erscheinungen zu erreichen. So richtig dieser Gedanke ist, so scheint er mir doch hier auf eine sehr einseitige Weise durchgeführt worden zu sein. Wenn man, wie es in der Absicht des Verfassers liegt, von vornherein mit der Notenschrift und mit Notennamen arbeiten will — eine Absicht, die durchaus begrüßenswert ist — so kommt man ohne gewisse theoretische Erklärungen nicht aus. Es ist in keiner Weise einzusehen, warum man bei der für alle Unterrichtsskizzen grundlegenden Unterscheidung zwischen Ganz- und Halbton nicht auch *begrifflich* die Dinge festlegen will, wobei man natürlich möglichst sinnfällige Symbole wählen wird. Auch ist es mir unerfindlich, weshalb man nicht bei der Leiter schon auf ihren Bau ($11^1/_2$ $111^1/_2$) eingehen soll. Das Singen der Leitern von verschiedenen Tönen aus und das selbständige Auffinden des jeweiligen Grundtones — übrigens eine Idee, die der Verfasser von Dalcroze übernimmt — ist gewiß für die Gehörbildung sehr fördernd, sollte aber auch von Anfang an zur *bewußten* Unterscheidung der großen und kleinen Tonschritte verwendet werden. Die von Kugler vorgeschlagenen Grundformeln sind recht einseitig, sie müßten zum mindesten durch geeignete Tonalitäts-

übungen ergänzt werden, denen gar keine Beachtung geschenkt wird. Man vermißt ferner eine planmäßige Anleitung zur Transposition, die viele umständliche Übungen überflüssig machen würde. Sehr ergänzungsbedürftig ist auch die Einführung in die Mehrstimmigkeit, wo z. B. Übungen mit sogenannten Vergleichstönen vollkommen fehlen. In der Wahl des Liedstoffes hat der Verfasser gleichfalls wenig Geschmack und zieht die abgedroschensten Weisen heran. Als Ganzes gesehen, ein ziemlich unfruchtbarer Versuch, der vielleicht im Einzelfall zu brauchbaren Resultaten führen kann, aber für die Allgemeinheit belanglos ist, da es ihm an originellen Ideen und straffer systematischer Durchführung durchaus mangelt. *Hans Fischer*

BERICHT *über den Deutschen Kongreß für Kirchenmusik vom* 19. *bis* 22. *April* 1927. Im Auftrag des Preuß. Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung herausgegeben von der *Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg.* Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1928.

Dieser Kongreßbericht unterscheidet sich in seiner äußeren und inneren Geschlossenheit vorteilhaft von dem verbreiteten Mosaiktypus der Tagungsberichte. Kein Vortrag redet an dem Ziel eines organischen Ausbaues der Kirchenmusikpflege vorbei, deren Aufgabenkreis für die evangelische Kirche in den Referaten von Generalsuperintendent D. Gennrich (Die gegenwärtigen Bedingungen für die Vorbildung unserer Kirchenmusiker) und von Prof. Smend (Die notwendige Beziehung zwischen dem Kirchenmusiker und dem Vertreter des Predigtamts) besonders scharf umrissen wird. Die Trias der Vorträge von P. Wagner-Freiburg-Schweiz (Ästhetik des gregorianischen Gesanges), P. Dominicus Johner O. S. B.-Beuron (Wie gelangen wir zu einem würdigen Vortrag des gregorianischen Chorals?) und von Hermann Müller-Paderborn (Einiges über klassische kirchliche Polyphonie) bringt wertvolle Ausführungen zur ästhetischen Bedeutung der gregorianischen Formenlehre (Refrainkunst, Technik des melodischen Reimes, Rhythmik), sowie zu wichtigen Vortragsproblemen des Chorals und der alten Vokalpolyphonie. Die Darlegungen J. Wolfs (Die Aufgaben des Evangelischen Kirchen-Musikers in geschichtlicher Beleuchtung) gipfeln in der Forderung, daß auch im Zeitalter der Reformen an den geschichtlich gewordenen Betätigungen der einzelnen musikalischen Faktoren nicht zu rütteln sei. H. J. Moser (Die Musikwissenschaft in der Ausbildung des Kirchenmusikers) legt in eindringlicher und eindringender Weise an dem wissenschaftlichen Problem klar, was der Kirchenmusiker von der ›Hilfswissenschaft‹ zu erwarten hat, wie auch, was er durch Inventarisierung, Denkmalserhaltung seinerseits für die Musikwissenschaft zu leisten in der Lage ist. W. Reimanns Vortrag: Die Orgel als Kult- und Konzertinstrument beschließt den Kongreßbericht, der auf kaum mehr als hundert Seiten eine Fülle des Anregenden, auf das hier nur in einigen Punkten hingedeutet werden konnte, vereint.

Ernst Bücken

HANS SCHRÖDER: *Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig.* Mit 43 Abbildungen. Verlag: E. Appelhans & Comp., Braunschweig.

Dem mit angenehmer Bescheidenheit abgefaßten Vorwort des Herausgebers kann man insofern zustimmen, als Instrumente von überragender Bedeutung oder hervorstechender Einmaligkeit in diesem Katalog kaum anzutreffen sind. In einer nicht sehr umfangreichen Sammlung marschieren, jeweils in einigen Exemplaren, die hauptsächlichen Instrumente der deutschen Musikgeschichte zwischen 1600 und 1900 auf; dabei ist die Ausmerzung des Minderwertigen, also Überflüssigen bemerkenswert. Und verzeichnet werden soll auch (als der Klarheit des Kataloges sehr förderlich) die konsequente Anwendung der Sachs'schen Systematik, deren Grundidee die selbstverständliche Basis jeder instrumentalgeschichtlichen Arbeit sein sollte, es indessen leider nicht ist. Wenn der Autor zwei Stücken des Verzeichnisses gesteigerte Wichtigkeit beimessen will, einem Dekachordum aus dem Jahre 1634 und einem Orpheareon (einer Abart der Sister), so dürfte auch dagegen nichts einzuwenden sein. Abschließend bleibt zu sagen, daß diese Sammlung gewiß einen wertvollen Besitz für das Braunschweiger Museum, kaum aber einen Gewinn für die Instrumentengeschichte im großen bedeutet. Ähnliches gilt für die unter dem Titel »Instrumente, Instrumentenmacher und Instrumentisten in Braunschweig« beigefügten urkundlichen Beiträge, die als bis ins 14. Jahrhundert zurückreichende Dokumente doch wohl ausschließlich den Forscher der lokalen Braunschweiger Kulturgeschichte angehen.

Hanns Gutman

MUSIKALIEN

HANS JOACHIM MOSER: *Die Kantorei der Spätgotik*. Verlag: W. Sulzbach (Inh. Peter Limbach), Berlin.

Unter der großen Menge von Neudrucken alter Musik ragt der vorliegende in mehr als einer Beziehung hervor: einmal, weil die Tonsätze bis auf einen sämtlich bisher nur in alten Drucken oder Handschriften vorlagen, sodann weil Moser in diesen »alten Meistersätzen deutscher Vielstimmigkeit« einem weiteren Kreise die Tatsache vermittelt, daß in der Zeit um 1500 neben dem drei- bis vierstimmigen Volkslied in Deutschland eine »kirchliche Repräsentationskunst« zwölf- bis sechzehnstimmige Motetten erstehen ließ. Wichtig ist in Mosers Vorwort die Begründung seiner eigentümlichen Notierung: der Alt ist im oktavversetzten G-Schlüssel geschrieben, um daran zu erinnern, daß seine Ausführung in alter Zeit in der Regel falsettierenden Tenören übertragen wurde. Gleichwohl erscheint mir — und, wie ich aus Mosers wechselnder Einstellung zu diesem Problem entnehme, wohl auch dem Herausgeber selbst — die Schlüsselfrage noch nicht restlos gelöst. Ein Chor, bei dem Männerstimmen auch die Altpartie übernehmen, verlangt für die Diskantlage Knabenstimmen; selten aber wird diese Originalbesetzung wirklich durchführbar sein, ist doch der Kantoreichor der Berliner Akademie für Schulmusik, den Moser ins Leben gerufen hat, heute noch eine ganz vereinzelte Einrichtung. Wenn aber gemischte Chöre der gewöhnlichen Zusammensetzung, also mit Frauenstimmen für Sopran und Alt, sich Choraufgaben der bezeichneten Art widmen, dann kann eine so ungewohnte Notierung nur Verwirrung anrichten; es sollte doch genügen, wenn der Dirigent über Besetzungsmöglichkeiten und -vorzüge genügend unterrichtet ist. Hierzu aber trägt das ausgezeichnete, knappe Vorwort im Verein mit Ausführungen Mosers in der »Musikantengilde« und anderwärts meines Erachtens in genügendem Maße bei; der oktavversetzte Violinschlüssel ist doch im Grunde keine so erstrebenswerte Einrichtung, daß man ihm auch noch weitere Verbreitung wünschen sollte. Wenn bei der Wiederbelebung alter Chormusik die Schlüsselfrage problematisch wird, liegt es vielleicht näher, die Wiedereinführung des für vokale Zwecke unübertrefflichen C-Schlüssels zu betreiben, dessen verschiedene Lage zugleich den Umfang einer Stimme bezeichnet. Was bis in Beethovens Zeit hinein in Schule und Bürgerkreisen möglich war, sollte doch auch heute in künstlerisch ernst zu nehmenden Singgemeinschaften erreicht werden können. Hingegen ist Mosers Versuch, von der modernen Taktauflösung zur taktstrichlosen originalen Aufzeichnung und sinngemäßen Betonung zurückzukehren, wärmstens zu begrüßen. In der punktierten Andeutung ist der Taktstrich in der Tat auf seine von Kretzschmar geprägte Rolle als »Zollstock« eingeschränkt.

Unter den mitgeteilten Chören ist *Senfls* vierstimmiger Psalm »Ecce quam bonum« wohl der schönste; unbeschreiblich edel ist die Linie des Themas, aus dem sich die ganze Motette entwickelt. Ein sechsstimmiges »Kyrie« von *Heinrich Finck* steht in der reifen polyphonen Verarbeitung des Tenor-Motivs und seines Gegensatzes ebenbürtig da. Ein vielleicht ebenfalls Heinrich Finck zugehöriges fünfstimmiges Mariengebet scheint zunächst mehr homophoner Gestaltung folgen zu wollen; ein echt niederländischer Einfall läßt aber die Quinta vox nur aus einer aufsteigenden Tonreihe bestehen, die erst in Maximawerten, dann in Longen, Breven und schließlich Semibreven abgesungen wird: ein Meisterwerk sinnvoller Polyphonie, da sich die andern Stimmen natürlich in ihrem Gang scheinbar gar nicht stören lassen. Eine sechsstimmige Motette von *Konrad Rupsch* (wie Moser vermutet, dem Sohne des Torgauer Sängermeisters) hat in dieser Nachbarschaft einen schweren Stand. Dagegen sind der zwölfstimmige Kanon von *Michael Gaß* und der sechzehnstimmige von *Mathias Eckel* höchst willkommene Beispiele aus der Blütezeit dieser heute erst — auch in der Musikerziehung — wieder in ihrem wirklichen Wert erkannten Kunstgattung. Für die vier Chöre des letzteren macht Moser beachtliche Vorschläge zu instrumentaler Besetzung, ebenso wie er einen anonymen achtstimmigen Tonsatz der Trienter Codices (»Ave mundi spes Maria« mit dem Cantus firmus »In Gottes Namen fahren wir«) durch Angabe der geeigneten Streicher- oder Bläserbesetzung für die Praxis besser zugänglich macht. Denn Voraussetzung einer sinngemäßen Wiederbelebung der alten, hoch entwickelten Chorkunst ist, daß sich die Gegenwart deren Freiheit der vokalen oder instrumentalen Ausführung, also die stete Bereitschaft zur Bewältigung anspruchsvoller Aufgaben mit jedem verfügbaren Apparat wieder erringt.

Peter Epstein

MICHAEL PRAETORIUS: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke.* Herausgegeben von *Friedrich Blume.* In Verbindung mit *Arnold Mendelssohn* und *Willibald Gurlitt.* Lieferung 1—3. *Musae Sioniae Teil I und Teil VI.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Die Idee, 1928 eine Gesamtausgabe von Praetorius zu veranstalten, muß vortrefflich genannt werden. Den gebildeten Musikern von heute ist er durch den anastatischen Neudruck seines »*Syntagma musicum*« bekannt, eine über Theorie, Instrumente, Formen, Aufführungspraxis vom Ende des 16. Jahrhunderts glänzend informierende Schrift. Praetorius ist als Musiker eine Übergangserscheinung. Er wurzelt zwar mit seinem polyphonen oft doppelchörigen Stil im allgemeinen in der venezianischen Barockkunst, ist aber mit offenen Sinnen für das neue konzertierende Musizieren eines Viadana theoretisch und später auch praktisch eingetreten. Er hat sich, wie es in der Leichenpredigt heißt, »durch keine Hitze, keine Kälte noch Schlaf abhalten lassen, danach zu trachten, daß er die Musik möchte hoch bringen und viel darin ausrichten«. Die »*Musae Sioniae*«, die hier in musterhafter Weise von Friedrich Blume ediert werden, enthalten im Original 1248 Tonsätze über mehr als 500 Choralmelodien, vielstimmige Wechselchöre und vierstimmige Kompositionen. Bei der heutigen Renaissancebewegung in der deutschen Musik ist es fast selbstverständlich, daß man sich gerade an Praetorius erinnert hat, ihn ausgräbt und ihn folgerichtig in den Kirchen und Konzertsälen wieder aufführen will. Die Blumesche Ausgabe kommt bei aller wissenschaftlichen Akribie der musikalischen Praxis sehr entgegen. Es ist zu hoffen, daß man nun bald in den Kirchen Deutschlands den »*Musae Sioniae*« des großen Praetorius häufiger begegnen wird als bisher. Die neue Praetoriusausgabe ist geziert durch die faksimilierte Wiedergabe des Titels, der Widmungen und der Vorreden. Die Partituren sind übersichtlich gedruckt, die Hinzufügung von Taktstrichen und Akzidentalen ist vom Herausgeber richtig begründet. *Erich Steinhard*

PAUL KLETZKI: *Konzert für Violine und Orchester in G-dur, op. 19.* Verlag: N. Simrock, Berlin/Leipzig.

Paul Kletzkis Opus 19 erfüllt nur teilweise die Forderungen, die man heute an ein Violinkonzert stellt. Für ein reines Virtuosenstück fehlt ihm die Leichtigkeit und eine gewisse Anspruchslosigkeit. Das musikalische Geschehen ist aber doch nicht stark genug, um das reiche Figurenwerk organisch in sich aufzunehmen. Durch kunstvoll thematische Arbeit sind beide Elemente wohl konstruktiv, aber nicht lebendig miteinander verbunden. Es fehlt die Spannkraft, welche beispielsweise in den gewiß nicht weniger virtuos angelegten Konzerten von Hindemith einen so erfrischenden Eindruck musikantischer Spielfreudigkeit hervorruft. Kletzkis Konzert ist bewußt tonal orientiert. In der harmonischen Entwicklung mit starken Vorhaltswirkungen und oft verblüffenden enharmonischen Umdeutungen verrät es den routinierten Könner. Dabei ist allerdings eine starke Abhängigkeit von Strauß — die sich auch im Orchesterklang und in der Melodiebildung zeigt — nicht zu verkennen. Formal hält sich Kletzki an die traditionelle Folge eines gewichtigen und eines leichteren Allegro in den Ecksätzen, die ein kurzes Andante espressivo umschließen. In der thematischen Durchgestaltung versucht der Komponist, eigene Wege zu gehen. In unendlichen Modulationen, rhythmischen Abwandlungen und dynamischen Färbungen wiederholt sich der Hauptgedanke des ersten Satzes: ein von den Nachbartönen in kleinen Umspielungen mehrfach auf die Dominante zurückkehrendes Thema von eigenartig schwebendem Charakter, das sich aber in der Art der Verarbeitung schnell abnutzt. Es fehlt die über seine Formulierung hinausweisende innere Triebkraft, die Notwendigkeit und Fluß der Bewegung erzeugt. Im Schlußsatz verliert sich der wirklich hübsche Einfall einer markanten hämmernden Sechzehntelbewegung in nichtssagender konventioneller Fortführung. Es ist bei der mehr äußerlich als von innen heraus geprägten Form für den Gesamteindruck fast bedeutungslos, daß sowohl in der Kantilene des Andante wie in den kantablen Teilen des Schlußallegro mehr oder weniger deutliche Anklänge an die Motive des ersten Satzes auftreten. Die bedauerlichste Schwäche des Konzertes liegt darin, daß es so wenig aus dem Instrument heraus erfunden ist. Die großen Sprünge, Doppelgriffe und polyphonen Führungen in rascher Bewegung liegen teilweise so ungünstig, daß sie auf der Geige kaum spielbar sind. Die Wirkung entspricht nicht annähernd dem Aufwand an Mühe, den das Studium all dieser Schwierigkeiten erfordert. *Cora Auerbach*

GÜNTER RAPHAEL: *Quintett in fis-moll für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell op. 17.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Thematik dieses viersätzigen Quintetts ist durchaus einheitlich. Aus dem elegisch aufstrebenden Lentoeinsatz der zweiten Bratsche als Keimzelle leitet sich das gesamte stark sinfonische Gewebe des Werkes ab. Die Mannigfaltigkeit in der rhythmischen und satztechnischen Ausgestaltung des sehr ökonomisch nur aus acht Noten bestehenden Themas ist ein gewichtiger Neubeleg für Raphaels Musikertum und beweist auch, daß schon der kleinste Einfall keimfähig ist, wenn seine Substanz konzentrierteste Emanation eines künstlerischen Willens darstellt. Besonders gut geraten sind die Übergänge zwischen den einzelnen Sätzen, die sehr feinnervig zur jeweiligen thematischen Umbildung hinleiten. Die durch die zweite Bratsche bewirkte warme orchestrale Klangfülle gestattet gruppenweises Musizieren von mehreren Haupt- und Nebenstimmen zugleich. Das Quintett würde eine erfreuliche Bereicherung der Gattung darstellen, wenn es nicht in eine trocken-akademische Gesamthaltung münden würde, von der sich Raphaels auch hier zum Ausdruck gelangendes gesundes Musikantentum schleunigst befreien sollte. *Hans Kuznitzky*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Trio für Flöte, Oboe, Violoncell und Cembalo*, bearbeitet von *Max Seiffert*. (»Collegium musicum« Nr. 55). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Aus der kürzlich in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« neu herausgegebenen »Tafelmusik« Telemanns von 1733 hat Seiffert das vorliegende Trio für die Praxis bearbeitet. Es wird wesentlich zur Schätzung des oft verkannten Meisters beitragen, der heute eigentlich erst wiederentdeckt wird: und mit ihm erschließt sich eine ganz bedeutsame Seite des Musizierens im 18. Jahrhundert, eben das »galante« Element, das Telemann so meisterhaft beherrschte und das auch in Bachs Instrumentalstil eine große Rolle spielt. Schon der erste Satz mit der bezeichnenden Vorschrift »Affettuoso« rückt Telemanns Können ins beste Licht. Wie hier jedes der beiden verschiedenen Blasinstrumente ein Thema von eigener und zum andern gegensätzlicher Gestaltung einführt und immer wieder aufnimmt, wie diese dann ausgetauscht und schließlich gemeinsam verarbeitet werden, das ist ein Zeichen überlegtester künstlerischer Durchdringung. Daß einem Telemann so Vieles einfiel, hat den Respekt vor seiner Leistung lange verdunkelt; es ist an der Zeit, hier das Urteil zu revidieren, aber nicht durch Wort und Schrift allein (das geschieht heute in genügendem Maße), auch nicht nur durch Veranstaltung neuer Ausgaben, sondern dadurch, daß diese fleißig gespielt werden und ihr Gehalt erkannt wird. Dann wird die Eigenprägung vieler Telemannscher Kammerwerke bald überzeugend sich ergeben. *Peter Epstein*

CONSTANT LAMBERT: *Pomona*. A ballet in one act. Theme by *Thomas McGreevy*. Verlag: Oxford University Press, London.

Eine lose gefügte Handlung, den mythologischen Balletts des 17. und 18. Jahrhunderts nachgeschaffen, deren Vorgänge in einer suitenmäßigen Folge von Tänzen ablaufen. Der altitalische Gott des Wechsels der Jahreszeiten Vertumnus sucht die mystische Verbindung mit der demselben Kultkreise angehörenden Göttin der Feldfrüchte, Pomona, die sich schließlich in feierlicher Eheschließung durch den Flamen pomonalis, den Oberpriester der Pomona, vollzieht. Die geschickt gemachte Musik weist kaum eigene Züge auf (mit Ausnahme einer kurzen Passacaglia) und beschränkt sich in ihrer Überbetonung des rhythmischen Bewegungscharakters auf Untermalung der Vorgänge. Der vorliegende Klavierauszug gestattet bei Fehlen jeder Instrumentationsangabe keinerlei Eingehen auf die bei Balletts besonders wichtige Wahl der instrumentalen Farben. — Das Ganze ist gute Gebrauchsliteratur, nicht schlechter als der Durchschnitt, aber auch nicht besser.

Hans Kuznitzky

HEINRICH SCHÜTZ: *Historia der Auferstehung Jesu Christi*. Im Auftrage der Heinrich-Schütz-Gesellschaft herausgegeben von *Walter Simon Huber*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Zum erstenmal wird eine praktische Ausgabe der Schützschen Auferstehungshistorie vorgelegt und damit ein Werk der Allgemeinheit erschlossen, das bisher in der Gesamtausgabe nur dem Musiker zugänglich war. Denn mancherlei Eigenheiten des Originals erschweren dem heutigen Benutzer das Verständnis dessen, was der Meister vor mehr als dreihundert Jahren aufzeichnete. Da ist im Original vor allem die Partie des Evangelisten, die, zu großen Teilen in Choralnoten notiert, einen frei deklamierenden Sänger verlangt; da sind ferner zahlreiche Probleme der Besetzung, über die schon die Vorrede allerlei aussagt. Das Beste an dieser Neuausgabe ist,

daß der adlibitum-Charakter des Werkes nicht ganz verwischt ist, sondern an vielen Stellen dem modernen Ausdeuter mehrere Möglichkeiten der Ausführung überlassen bleiben. So bei den zweistimmig gesetzten Reden Jesu oder einzelner Personen die Freiheit, eine der Stimmen spielen oder ebenfalls singen zu lassen. Auch die Übertragung der Evangelistenpartie in moderne Notenwerte ist mehr ein Vorschlag sinngemäßer Deklamation als bindende Vorschrift. In der Begleitung dieser Abschnitte hätte man die Erlaubnis des Autors, auch Orgel oder Klavier zu benutzen, für kleinere Verhältnisse durch Beigabe eines ausgesetzten Basses nutzbar machen können. Die ausgehaltenen Streicherakkorde sind (nach früheren Erfahrungen) vielleicht doch nicht jedermanns Sache als Stütze des Rezitativs. Das Geleitwort Hubers zeugt von tiefem Verständnis und gründlicher Beschäftigung mit dem Meisterwerk, dessen Wiederbelebung durch diese schöne, Wissenschaft und Praxis verbindende Ausgabe gewährleistet ist. Wirkt auch der auf wenige Formeln eingeschränkte rezitierende Stil der Auferstehungshistorie heute fremd, wenn wir an Bachs beweglicheren Vortrag des Evangeliums denken, so ist dafür die Schlagkraft der Chöre noch heute unvermindert. Die zweistimmigen Soli aber stellen eine Kunstform des 17. Jahrhunderts dar, die — lange vergessen — heute aufs neue davon zeugen wird, welche Kraft dem polyphonen Stil selbst in dieser einfachsten Gestalt innewohnt. Sie gehören mit dem grandiosen Schlußchor zu den herrlichsten Schöpfungen von Heinrich Schütz. *Peter Epstein*

HERMANN GRABNER: *Hymnus an den Wind*. Kammerkantate. *Opus 18*. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Hermann Grabner machte seiner nach neuer Melodik strebenden Musik die von elastischer Sprache getragene Nachdichtung des Emile Verhaerenschen Gedichts von Stefan Zweig dienstbar. Daß die Melodik des Komponisten keine Konstruktion ist, sieht man an ihrer Entwicklung innerhalb der Kantate. Sie beginnt rein diatonisch, ist der phrygischen Linie angenähert. Vom Inhalt der Dichtung getrieben, formt sie sich im Weiterschreiten zu einer Kette tonal ungebundener Intervalle. Die Melodik wird konzessionslos. Ihr Prinzip ist lediglich vom Wort abgeleitet, vom Wort, wie es den musikalischen Sinn des Komponisten erregt und befruchtet. Im mehrstimmigen Satz befinden sich archaisierende Formen — der Kanon spielt eine Rolle — und freie Stimmführungen. In der Begleitung spielerische Umkleidung der Gesangsmelodien durch polyphon geführte Linien, farbiger Schmuck der Worte, sinfonische Erweiterung. Zur Ausführung sind ein Solosopran, ein Solotenor, ein kleiner, gemischter Chor und ein Kammerorchester nötig. Von den Interpreten wird starke Musikalität gefordert. *Rudolf Bilke*

W. G. WHITTAKER: *Psalm 89 für gemischten Chor und Halbchor a cappella*. Verlag: Oxford University Press, London.

Wenn diese groß angelegte, ausdrucksstarke Chorkomposition aus der Praxis hervorgegangen ist, dann alle Achtung vor der Leistungsfähigkeit englischer Chöre. Das Stück ist weit schwieriger als die problemreichen Motetten von Brahms und Reger. Polyphonie und Homophonie mischen sich, dem Wortsinn der biblischen Dichtung genau folgend, zu eigenartigen Klangkomplexen. Der Psalm enthält sowohl stimmungstiefe Abschnitte als auch machtvolle Aufschwünge. Trotz reicher, motettenhafter Gliederung wirkt er einheitlich. Er ist leistungsfähigen Chören aufs wärmste zu empfehlen. *Rudolf Bilke*

WALTHER BÖHME: *Der Heiland, volkstümliches Oratorium, op. 50*. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Eine gut gegliederte, geschickt aufgebaute, trotz einfacher Mittel wirkungsvolle Komposition für einfache Verhältnisse.

Rudolf Bilke

ERWIN LENDVAI: *Greif-Zyklus, op. 52*. Lieder im Volkston für dreistimmigen Männerchor ohne Begleitung. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin, Leipzig.

Lendvai hat eine fest umrissene Chortechnik; an die rücksichtslosen Härten seiner Stimmführung muß man sich gewöhnen. Die vorliegenden zwölf Stücke sind wie immer phantasievolle Gebilde, die, als aus einer Hand hervorgegangen, sofort erkennbar sind und doch durch die reiche Ausschöpfung ihrer verschiedenen Textvorwürfe eine große Abwechslung bieten. Er versucht hier eine Neuerung, die auch andere in letzter Zeit schon angewandt haben. Er schreibt für dreistimmigen Männerchor und behandelt die zweite Tenorstimme als ad lib.-Stimme. Sie dient zur Verdoppelung des ersten Tenors oder des Baritons, manchmal geht sie auch für sich, so daß eine Vierstimmigkeit entsteht. Durch dieses

Verfahren wird der Chorsatz entschieden leichtflüssiger und biegsamer. Eine andere Frage ist es, ob in unseren Chorvereinen der zweite Tenor damit zufrieden sein wird, als Stimme zweiten Grades behandelt zu werden, die nichts eigenes zu sagen hat und auch überflüssig ist. *Emil Thilo*

BERNHARD KIESLICH: *Deutsche geistliche Gesänge für das ganze Kirchenjahr.* Verlag: Ferdinand Schöningh, Paderborn.

Diese Sammlung, zunächst als Ergänzungsband für die Schulmusik gedacht, wird durch die ganz ausgezeichnete Auswahl des Liedgutes, sowie die Historisches und Praktisches in gleicher Weise berücksichtigende Art der Darstellung für Kirchenchöre und Singkreise aller Art unentbehrlich werden und eignet sich auch für das häusliche Musizieren vortrefflich. In der Anlage des Werkes, das, wo nur immer angängig, die Gesänge in ihrer melodischen, rhythmischen und textlichen Urform bringt, äußert sich deutlich erkennbar der Wille unserer Zeit, von dem armseligen Klavierlied, das immer nur Surrogatcharakter hat, loszukommen und zu einer chorischen Art des Musizierens zurückzufinden, wie sie hier allein am Platz ist. Wir besitzen jetzt eine wirklich wertvolle, entwicklungsgeschichtlich lückenlose Geschichte des deutschen geistlichen Liedes und Kirchenliedes in Beispielen, die manches trockene Lehrbuch darüber überflüssig macht. *Hans Fischer*

LODOVICO ROCCA: *Canti spenti.* Verlag: I. & W. Chester Ltd., London.

Diese vier Lieder auf Texte von antiken griechischen Inschriften gebärden sich ziemlich anspruchslos, erreichen aber dadurch gerade das Ziel am besten. Die Melodieführung ist leicht und flüssig, die Harmonisierung modern archaistisch, die Klavierbegleitung ein Beispiel dafür, wie mit wenig Mitteln viel gesagt werden kann. Das vierte der Lieder ist eine besonders gut gelungene tragikomische Satyre. Ich glaube, diese »toten« Gesänge werden leben, und man wird sich den Namen des Komponisten merken müssen. *E. J. Kerntler*

N. MEDTNER: *Zweite Sonate für Violine und Klavier, op. 44.* Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Dieses ziemlich umfangreiche Werk ist durchaus beachtenswert. Der bekannte Tonsetzer, dessen russische Herkunft darin kaum zu bemerken ist, versteht es, interessant zu gestalten; er fühlt modern, wenn er auch an der Tonalität festhält; er hat beiden Spielern dankbare, freilich nicht gerade leichte Aufgaben gestellt. Die drei Sätze sind durch Kadenzen verbunden. Kadenzartig ist auch die langsame Einleitung zu dem ersten durch plastische und zugleich ansprechende Themen ausgezeichneten Satze. Viel Eigenartiges, auch in klanglicher Hinsicht, bietet der an zweiter Stelle stehende Variationensatz. In dem schwungvollen Rondofinale ist das Gesangsthema besonders schön. *Wilhelm Altmann*

K. B. JIRAK: *Sonate für Viola und Klavier op. 26.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Daß ein Polytonaliker, der auch sonst, namentlich in der Rhythmik sich sehr modern gebärdet, doch fesseln kann, wenn er eben auch wirkliche Einfälle hat, beweist diese Sonate, die sich im wesentlichen als ein Variationenwerk gibt. Es steckt viel Geistvolles in ihr. Es zu heben, aber erfordert um so mehr Arbeit, als auch die Ansprüche an die Technik der Ausführenden, besonders des Klavierspielers erhebliche sind. Böhmisch-nationalen Einschlag konnte ich übrigens in diesem Werk, das mit der Art eines Smetanas oder Dvoraks nichts zu schaffen hat, nicht feststellen.
Wilhelm Altmann

HENRI MARTEAU: *Sonata fantastica per il Violino solo, op. 35.* Steingräber-Verlag, Leipzig.

Diese besonders an die Doppelgrifftechnik ungemein schwierige Anforderungen stellende Sonate, deren Harmonik besonders durch Quarten- und Quintenfolgen, auch durch kleine Sekunden stark modern sich gibt, trägt ihrem Titel Rechnung und stellt der Erfindungsgabe des Tonsetzers ein günstiges Zeugnis aus; sie fesselt inhaltlich, vor allem durch ihren Stimmungsgehalt. Im ersten Satz ist namentlich das zweimal eingeschobene längere Più lento melodisch anziehend. Der langsame zweite Satz trägt die Überschrift Vision und ist ganz besonders phantastisch gehalten. Der dritte und letzte Satz hat Rondoform. Im Vergleich zu dem frischen Hauptthema erscheint das walzerartige gesucht.
Wilhelm Altmann

PAGANINI: *Trois Caprices.* Transcription p. Violon et Piano par *Ignaz Friedman.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die geistvollen, dabei die schwierigsten technischen Probleme aufrollenden Etüden Paga-

ninis, die teilweise einst von Schumann und Liszt eine höchst gelungene Klavierübertragung gefunden haben, sind schon sämtlich mit einer Klavierbegleitung, zuerst von Eduard Lassen, veröffentlicht worden. Seitdem sind namentlich in neuerer Zeit mehrere oder einzelne dieser Etüden erneut mit einer Klavierbegleitung versehen worden. Jetzt hat der bekannte große Klavierist Friedman die Nr 1, 9 und 19 in dieser Weise sehr geschickt bearbeitet und damit Virtuosen für ihre Konzerte wertvolle Vortragsstücke geliefert. Die Violinstimme ist sehr sorgfältig von *Joseph Szigeti* bezeichnet worden. *Wilhelm Altmann*

ALTITALIENISCHE KLAVIERMUSIK bearbeitet von *Arthur Piechler*. Verlag und Eigentum: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Der Titel dieses Heftchens ist nicht ganz zutreffend, da sich über mehr als die Hälfte seines Umfangs ein Variationenwerk des Herausgebers über ein Thema von Michelangelo Rossi erstreckt. Da müßte man denn doch Neuherausgabe und Neuschöpfung klarer in der Bezeichnung voneinander trennen. Die Variationen Arthur Piechlers schwanken zwischen Primitivität und moderner Haltung hin und her, ohne daß ein einheitlicher Guß erreicht wird. Die Auswahl der Stücke von Zipoli, den beiden Pasquini und Banchieri, welche den übrigen Raum des Heftchens einnehmen, erscheint nicht sehr glücklich, da es an einer leitenden Idee für die Zusammenstellung fehlt.

Roland Tenschert

NIKOLAI LOPATNIKOFF: *Sonatine für Klavier, op. 7*. Russischer Musikverlag G. m. b. H. Berlin.

Drei Sätze, in jeder Hinsicht stark gepfeffert, sodaß einem schon beim Lesen die Augen übergehen. Ziemlich schwer spielbar, rücksichtslos in der Gegeneinanderführung melodischer Kurven und ihrer Vermischung mit harmonischen Rudimenten. Daneben allerlei bereits verbrauchte Tricks und Spielereien mit Doppelquartklängen, übermäßigen Oktaven und dergleichen. Eine derartige, gegen das natürliche musikalische Empfinden geschriebene Musik hat nie ein Publikum gehabt, wird nie eins haben; und auch rein fachlich interessiert sie schon längst nicht mehr, da jedermann weiß, wie leicht und billig die Herstellung solcher Kompositionen ist.

Richard H. Stein

JOHANN PACHELBEL: *Ausgewählte Orgelwerke*, Band I, herausgegeben von *Karl Matthaei*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

SCHULE DES KLASSISCHEN TRIOSPIELS: Fünfzehn Orgeltrios (1512—1916), herausg. von *Hermann Keller*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die Herausgabe wertvoller alter Orgelmusikwerke für die Praxis ist mit Freuden zu begrüßen — nicht jedem Organisten sind die Denkmäler deutscher oder außerdeutscher Tonkunst ohne weiteres zugänglich. Pädagogische Ziele verfolgt die »Schule des Triospiels« mit Kompositionen von Schlick, Buxtehude, Pachelbel, Böhm, Walther usw. Als Vorschule zu den Sonaten von Bach wird sie ausgezeichnete Dienste tun. *Fritz Heitmann*

HENRYK HELLER: *Lehre der Flageolettöne*. Band 1—7. Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Die Geiger brauchen nicht zu erschrecken. Die Bezeichnung Band ist etwas euphemistisch; es sind nur Hefte, von denen höchstens das zweite Anspruch auf die Bezeichnung als Band erheben kann. Es braucht auch nicht jeder Geiger sämtliche Hefte zu studieren; die meisten werden nur die beiden ersten in Gebrauch nehmen, die von den Einzelflageoletttönen handeln; die Hefte über Doppel-, Tripel- und gar vierfache Flageoletts den Virtuosen überlassen. Zu Heft 6 werden aber die Komponisten greifen, um sich darüber zu belehren, welche einfachen und Doppelflageolettöne sie schreiben dürfen, ohne Gefahr zu laufen, daß die Ausführbarkeit leidet. Dieses Hellersche Werk untersucht in keiner Weise die physikalischen Gesetze des Flageolettspiels, sondern beschäftigt sich nur mit der praktischen Ausführung; es zeigt vor allem auch, daß man häufig denselben Ton auf sehr verschiedene Weise hervorbringen kann. Es geht in dieser Hinsicht weit über das hinaus, was selbst größere Violinschulen über die Materie bringen. Sicherlich wäre es sehr erwünscht, wenn in einem Ergänzungsheft noch die umfangreicheren Flageolettstellen aus Solo-, Kammermusik- und Orchesterwerken mitgeteilt würden, besonders diejenigen, die in der üblichen Weise nicht notiert sind, bei denen also der Ausführende erst lange Erwägungen darüber anstellen muß, wie er die betreffenden Stellen am besten ausführen kann. Die Ausstattung des vorliegenden Werks, das der sogenannten Edition Simrock angegliedert ist, ist vortrefflich. *Wilhelm Altmann*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Heute über die jüngste Oper *Schrekers*, »Der singende Teufel« zu schreiben, hat beinahe nur noch statistischen Wert. Denn das Werk selbst hat aus künstlerischen Gründen keine Aussicht mehr, sich im Spielplan der *Staatsoper*, der es in der Person des Direktors *Hörth* gewidmet ist, zu erhalten. Der singende Teufel zeigt Franz Schreker sozusagen im Büßergewand. Seine Oper ist ein Akt der Selbstkasteiung. Der Effekt wird selbst da gemieden, wo er handgreiflich und berechtigt wäre; etwa in der Kirchenszene, die Ungläubige und Christen in heftigstem Zusammenprall und den singenden Teufel auf der Höhe seiner Wirkung vorführen will. Die Orgel, die mit diesem Paradetitel ausgezeichnet ist, regt den Komponisten lange nicht so sehr an, wie man geglaubt hätte. Man muß Schreker zugestehen, daß er nie so künstlerisch in der Absicht war wie hier. Es sollte ein Weihefestspiel werden. Aber die Dürftigkeit der Stimmführung enthüllt auch die Ärmlichkeit der Substanz. Das Beste wird gelegentlich im Chor geleistet. Und es versteht sich, daß die Staatsoper und ihr Direktor sich nicht lumpen lassen: *Delia Reinhardt* als die Frau, um die es geht, Lilian geheißen, war sehr intensiv in jeder Hinsicht; der neue Tenor *Fritz Wolf*, Amandus, bestach durch die Quellfrische seiner Stimme; und *Friedrich Schorr*, als Pater Kaleidos, handelte und sang im Sinne Gurnemanz'.

Sonst Verdi. Über die »Aïda« der Staatsoper läßt sich kaum noch sprechen; sie wirkt trotz Blech am Pult verstaubt. Aber der »Otello« der *Städtischen Oper* unter *Bruno Walter* bedeutete eine Erneuerung dieses Alterswerkes, das uns nie so nah war wie jetzt. Erstaunlich, wie Walter die Stimmungskontraste dieser Oper zusammenfaßt, wie er die Spannung durchhält und die Partitur lückenlos, in kaum geahnter Weise zur klangschöpferischen Tat werden läßt. Natürlich hat er sich schnell, kurz vor ihrer Amerikareise noch der *Maria Müller* als Desdemona versichert, die immer als Persönlichkeit fesselt. (Später tritt die zartere Hamburger Sängerin *Rose Ader*, schließlich *Lotte Lehmann* in diese Partie ein.) *Oehmann* ist Otello. Er steigert sich zu höchstem Kraftaufwand, ohne uns bewegende Lyrik schuldig zu bleiben. Der schwache Punkt ist Jago: *Wilhelm Rode*, von stärkstem Gewicht als Wotan, fühlt sich hier nicht wohl. *Hans Reinmar* aus Hamburg löst ihn ab, ohne uns durch mehr als durch seine Stimme zu überzeugen. Bühnenbilder *Pasettis*, die nie in leeren Prunk ausarten, die unauffällige, doch überall tätige Spielleitung *Karl Heinz Martins* sorgen dafür, daß die künstlerische Arbeit Bruno Walters in allen Stücken erfolgreich ist.

Adolf Weißmann

BERN: Mit dem finanziellen Aufschwung hat sich auch das künstlerische Niveau unseres Theaters sichtlich gehoben. So konnte man sich endlich einmal an die Aufführung von Mussorgskijs Volksdrama »Boris Godunow« heranwagen, die für uns in jeder Beziehung ein wahres Erlebnis bedeutet. *Frank Gilroy* hatte die integrierenden Chorszenen gründlich vorbereitet, *Albert Nef* dem instrumentalen Part die tragische Weihe verliehen und *Hans Kaufmann* die szenische Grundstimmung stilvoll geschaffen. Dazu eine restlose Gestaltung der Titelpartie durch *Jean Ernest*. Daß *Walter Herbert* mit seinem phänomenalen Gedächtnis nach Aïda und Zauberflöte nun auch den Fidelio auswendig dirigierte, mag als Unikum registriert werden. Die hinreißende Interpretation der 3. Leonoren-Ouvertüre löste ovationsartigen Beifall aus. Der Tessin, der zur Zeit in der schweizerischen Politik eine so große Rolle spielt, hat sich nun auch auf dem Gebiete der Oper zum Worte gemeldet. Das lyrische Spiel »Il Canvetto« des Luganer Musikdirektors *Arnoldo Filipello* hat bei der Berner *Uraufführung* unter *Nefs* Leitung einen schönen Erfolg errungen. Der melodisch gehaltene, farbenreich instrumentierte, lustige Einakter tendiert selbstverständlich nach Italiens Sonne. Inhaltlich bietet er freilich keine neuen Probleme. An dem gleichen Abend erklang auch *Othmar Schoecks* Singspiel »Erwin und Elmire«, dessen feinsinnige Lyrismen jedoch den ehernen Gesetzen der Bühnendramatik nicht Stand zu halten vermögen. Franz Schubert eingedenk hat man seine »Rosamunde« der Originalbestimmung völlig entkleidet und die Musik zu einer Tanz-Suite romantischer Traumbilder — Blaue Blume, Gnomen, Flämmchen — verwendet.

Julius Mai

BREMEN: Auf die deutsche Uraufführung des einaktigen, veristischen Musikdramas »Ronde vorbei« des Mailänders Renzo Bossi folgte nach kurzer Pause die Erstaufführung eines weit anspruchsvolleren deutschen Opernwerkes: »Doge und Dogaressa«, musikalische

Bühnendichtung von *Ludwig Roselius*, einem Meisterschüler von Georg Schumann. Das Werk nimmt den ganzen Apparat einer großen modernen Opernbühne mit Orchester, Solisten, Chor und Ballett ausgiebig in Anspruch. Dem großen Aufwand entspricht jedoch nicht überall der innere Wert an musikalischer Erfindung und Selbstbeherrschung in der Verwendung der Mittel. Der historische Stoff mit seinem zerstreuenden Drum und Dran läßt die innere musikdramatische Linie nur stellenweise auftauchen. Diese innendramatische Linie verläuft ähnlich dem Verhältnis von Marke, Tristan und Isolde. Die Musik verrät, trotzdem sie in ihrer üppigen Orchestersprache ganz in den tonal gelockerten Bahnen von Strauß und Pfitzner weiterschreitet, doch beträchtlichen Eigenwuchs. An die Stelle leitmotivischer Etikettierung setzt Roselius soziologisch verbundene und reicher Entwicklung fähige Themengruppen, die die Stimmung der einzelnen Szenen zu großen einheitlichen Musiksätzen zusammenfassen und zu dynamisch gewaltigen Höhepunkten führen. Es fehlt der Entfaltung der äußeren Kräfte im Orchester noch an ökonomischer Weisheit. Die Instrumentation ist oft massig und überschattet die Sänger. Aber musikalische Erfindung und Ausdruckskraft sind vorhanden. Besondere Begabung verraten die mannigfaltigen, harmonisch interessanten, allen wechselnden Situationen der Handlung mit Sicherheit entsprechenden Chorsätze. So stehen klare Umrißlinien in der Zeichnung der Szene und der Charaktere als Vorzüge dem Mangel an Selbstzügelung und seelischer Vertiefung gegenüber. Intendant *Willy Becker* hatte das Werk mit allem historischen Prunk und der Sonne Venedigs, im ganzen aber doch geschmackvoll ausgestattet. *Adolf Kienzl* suchte als gewiegter Opernkapellmeister die orchestralen und chorischen Massen nach Kräften zu zügeln. So wurde es in Anwesenheit des Komponisten immerhin ein starker äußerer Erfolg.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: »Schwanda, der Dudelsackpfeifer«, Volksoper in zwei Akten von *Milos Kares*, deutsche Bearbeitung von *Max Brod*, Musik von *Jaromir Weinberger*, hatte nach starken heimatlichen Erfolgen ihre deutsche Uraufführung im *Breslauer Stadttheater*. — Im böhmischen Dorfe Strakonitz leben Schwanda, der »große Musikus« auf dem Dudelsack, und sein Weibchen Dorota ein zärtliches Eheidyll, das der Komponist in Töne kleidet, die deutlich, aber angenehm an Friedrich Smetanas Juwel »Die verkaufte Braut« gemahnen. Allzu rasch wandelt sich das Idyll mit Hilfe eines kühnen Meisterräubers Babinsky, der abwechslungshalber mal eine Frau stehlen möchte, zur phantastisch-parodistischen Zauberoper. Seinem bösen Zweck zuliebe entführt Babinsky den Schwanda an den Hof der Königin Eisherz, die erst den Musikus mit dem Dudelsack in beschleunigtem Tempo zu ihrem König machen will, ihn aber dann in noch beschleunigterem Tempo aufs Schafott schickt, weil er schon beweibt ist. Aus dieser prekären Situation rettet ihn durch einen seiner genialen Streiche Freund Babinsky, aber Schwanda, der große Musikus mit kleinem Hirn, schwört vor seiner Dorota beim Teufel einen Kuß ab, den er der eisherzigen Königin coram publico appliziert hat. Also fährt Schwanda, kaum dem Schafott entronnen, direkt in die Hölle. Auch dorthin folgt ihm Babinsky, um Schwandas arme Seele dem Teufel wieder zu entreißen, und zwar durch eine — Kartenpartie, in der sich der in allen Sätteln gerechte Überräuber Meister Urian gegenüber als der weitaus bessere Mogler erweist. Endlich haben sich Schwanda und Dorota wieder und können neue Flitterwochen beginnen. Babinsky aber, der anderen so gut, seinen eigenen Plänen so schlecht gedient hat, schlägt sich resigniert in die Wälder, um, wie er selbst sagt, der »edle Räuber« zu bleiben.

Leider verliert der Komponist bei der Wendung vom Dorfidyll zum Abenteuer sofort den Zusammenhang mit der Heimat. Nach Smetana erscheinen Leoncavallo, d'Albert, Richard Strauß als die Götter, zu denen er betet. Weinberger zeigt sich als liebenswürdiger Melodiker, vortrefflicher, in Regerscher Schule erzogener Fugentechniker und glänzender Orchesterkolorist. Nur weisen fast alle seine Einfälle auf einen der vier vorgenannten Meister hin. Noch sieht er eben in seinem ersten Opernwerk durch das musikalische Temperament anderer. Das seinige erschöpft sich vorläufig in der für ein Frühwerk erstaunlich virtuosen Beherrschung der Opernformen. Am schwächsten steht es um Weinbergers Komik, obwohl er gelegentlich auch mit der Operette ein bißchen liebäugelt. Auffallend schweigsam ist auch Schwandas Dudelsack. Er wird alle Augenblicke gepriesen, auf der böhmischen Erde, wie in der roten Hölle enthusiastisch verehrt, aber er selbst redet wenig und gar nichts, was seine unwiderstehlichen Bezauberungskünste glaubhaft machen könnte. In der

Schafottszene, wo der Dudelsack, weit überlegen den Zauberglöckchen Papagenos, ein ganzes Volk in die Flucht jagt, brummt er nur einen bescheidenen »Odzemek«, der keinen Choristen »in grotesken Tanzschritt« zwingen könnte, wenn es nicht das Textbuch befehlen würde.

Die Aufführung, von *Helmut Seidelmann* musikalisch, von *Herbert Graf* szenisch durchaus liebevoll betreut, fand in Gegenwart Weinbergers und Brods, dessen deutsche »Verse« übrigens auffallend schlecht sind, einen herzhaften Publikumserfolg. Die Doppelbesetzung der drei Hauptrollen war in der öffentlichen Generalprobe und in der offiziellen Erstaufführung ungefähr gleichwertig. Schwanda: *Engelbert Czubok* und *Leo Weith*, Babinsky: *Willy Frey* und *Willi Wörle*, Dorota: *Olly Stephan* und *Ingeborg Holmgren*, Teufel: *August Griebel* und *Julius Wilhelmi*.

Erich Freund

DANZIG: Von *R. H. Waldburg* in beengtem Rahmen wirksam inszeniert und von *Cornelius Kun* klangprächtig interpretiert, erbrachte die Erstaufführung von Puccinis »Turandot« den Beweis von der gegenüber dem Vorjahr erfreulich gesteigerten Leistungsfähigkeit unseres Opernensembles. Hier, wie in einer Neueinstudierung von d'Alberts »Toten Augen«, wußte sich die neue Jugendliche *Maria Junck-Bard* besonders durch die Leuchtkraft ihrer Höhe, wie durch die Natürlichkeit ihres Spiels das Publikum zu erobern. Neben ihr machte der Arcesius von *Dr. Lorenzi* starken Eindruck. Rasch gewann sich auch die liebenswürdige Soubrette *Betty Küper* Sympathien. Von den neuengagierten Kräften konnten sich noch *Heinz Edeler* (Heldentenor), *Erik Kempendahl* (Baß) und die Altistin *Teresa Gerson* vorteilhaft einführen. Wenn der Spielplan sich bisher in der Hauptsache auf Stücke von erprobter Zugkraft beschränkte, so darf man darin die Absicht vermuten, vorerst das merklich abgeflaute Interesse für die Oper beim breiteren Publikum neu aufleben zu lassen.

Heinz Heß

DORTMUND: Mit den hohen Standwerken »Meistersinger« und »Fidelio« leistete unser *Wilhelm Sieben* Hervorragendes an musikalisch-plastischer Ausführung (Regie: *Oskar Walleck* und Intendant *Richard Gsell*, Bühnenbildner: *Walter Giskes* eigenartig, aber auch oft eigenwillig). *Karl Friderich*, der neue Operndirigent, führte sich mit dem »Barbier von Sevilla« und den »Toten Augen« recht gut ein. Außer der von ihm geleiteten Uraufführung »Doge und Dogaressa« und Repertoireopern hatten wir noch an einem Tanzabend von *Hannah Spohr* den dekorativen, nur ein wenig an Wagner und Tschaikowskij sich anlehnenden »Feuervogel« *Igor Strawinskijs*, von *Siegfried Meik* fesselnd geleitet.

Theo Schäfer

DÜSSELDORF: *Hermann Reutters* »Saul« erschien in neuer — konzentrierter — Fassung. Wenn der Ausdruck dieses Experimentes auch nicht überall durchaus gerundet ist, so ist die Kraft der Linie doch oft zwingend. Die Aufführung unter *Jascha Horenstein* und *Friedrich Schramm* von starker Geschlossenheit. Jedenfalls stärker als die von »Carmen« und »Barbier von Sevilla«, in denen trotz liebevollster Ausfeilung des Musikalischen allerlei Willkürlichkeiten zu denken gaben.

Carl Heinzen

GRAZ: Nach zweijähriger Pause ist das Opernhaus wieder seiner Bestimmung übergeben und regelrechter Opernbetrieb mit einem eigenen Ensemble aufgenommen worden. Neuheiten sind zur Stunde noch nicht zu vermelden, es sei denn, man läßt die österreichische Uraufführung von Adams hundertjähriger Oper »König für einen Tag« als solche gelten. Der Regisseur, *Heinrich Altmann*, bringt neues Leben in die Ruinen. Auch sein Kollege *Albert Lohmann* weiß, mehr die traditionelle Richtung vertretend, dessenungeachtet schöne Wirkungen zu erzielen. Die Kapellmeister, *Karl Tutein*, feiner Musiker, ausgezeichneter Praktiker, gediegener und doch rascher Arbeiter, und *Oswald Kabasta*, als Operndirigent Neuling, talentiert, eigenwillig in der Auffassung und manchmal zum Widerspruch herausfordernd, teilen sich — leider nicht immer brüderlich — in die Arbeit.

Otto Hödel

HAGEN: »Vogelscheuchen« (*Uraufführung*), Pantomime mit Worten von *Hanns Frömbgen*, Musik von *Karlheinz Gutheim*. Die »Vogelscheuchen« ist eine Parodie, mit Ironie und Spott gewürzt, manchmal das Triviale streifend. Gutheims Musik berührt leicht die genannten Faktoren, ist aber viel bejahender, objektiver mit leicht expressionistischem Einschlag. Unsere Kammertanzbühne unter der Leitung von *Inger v. Tramp* ist sehr gut und gab das Werk in seiner Art vorzüglich wieder.

Die Wirkung liegt zum größten Teil mit in der Ausstattung, für die *Oskar Schlemmer*, (Dessau) zeichnete. Sie war aus dem Intellekt rein auf den Effekt eingestellt. *Karlheinz Gutheim* dirigierte seine Musik gewandt. Als Experiment betrachtet mag das Werk gelten, will es aber mehr sein, bleibt es eine nette Unterhaltung. *H. M. Gärtner*

HAMBURG: In der Stadttheater-Oper ist der Versuch, den »Prophet« Meyerbeers, dies Stelldichein aller Geschmacksrichtungen — das hier seit zwanzig Jahren vergessen gewesen — dem Spielplan wieder zu sichern, nicht eigentlich erfolgreich gewesen — bei kärglichem Bedacht auf »große Oper« und unbeholfenem Ballett (Schlittschuhtanz) auf »gefrorenem Teich«. Aber lärmend erfolgsicher für die Fides von *Sabine Kalter* und den mit naturalistischen Entladungen nicht geizenden *Lauritz Melchior* (sonst Siegmund und Siegfried) als Leydener Johann. In »Tosca« hat ein Gastspiel des Metropolitan-Tenors *Crooks* starke Enttäuschung bereitet, das erstmalige Auftreten der *Dusolina Giannini* als Verdische Desdemona (italienisch) mit dramatischer Energie und Findigkeit und dem zarten Hauch für alles Anmutreiche um so anteilsvoller gewirkt. *Wilhelm Zinne*

KIEL: Zum Kulturprogramm der Stadt Kiel gehört seit langem der geistige und künstlerische Güteraustausch mit Skandinavien. So hat hier der schwedische Komponist *Kurt Atterberg* festen Fuß gefaßt. Letzthin wurde nun auch die reichsdeutsche *Uraufführung* seines Pantomimischen Balletts »Per Swinaherde« (nach dem Andersenschen Märchen »Peter, der Schweinehirt«) durch das Kieler Stadttheater veranstaltet. Man hat damit einen guten Griff getan. Die Musik hat die gleichen Eigenschaften und Vorzüge wie Atterbergs Sinfonien: klargeprägte, weitgespannte und melodiöse Themen, sehr gewandte und flüssige polyphone Verarbeitung, leuchtender Orchesterklang. Wenn man will, kann man Verwandtes mit R. Strauß und Debussy heraushören; deutlicher aber, daß Atterberg eine ursprüngliche starke Erfindungskraft und bedeutendes satztechnisches Können besitzt. Der gute Theatererfolg wurde mit bedingt durch die beschwingte Leitung Kapellmeisters *Gahlenbecks* und die phantasiereiche tänzerische Ausgestaltung seitens der neuen Ballettmeisterin *Hilde Brumof*. *Paul Becker*

KÖLN: In der Kölner Oper spürt man unter der neuen Intendanz des aus München zu uns gekommenen *Max Hofmüller* im inneren Betrieb eine frisch zupackende Hand und in neuen Inszenierungen ein künstlerisches Ziel. Unter den vorhandenen Bindungen kann es sich natürlich nur um eine Arbeit auf lange Sicht handeln. Wir erlebten eine große Zahl von Anstellungsgastspielen, und zugunsten einer einheitlicheren künstlerischen Führung spricht die Verpflichtung des jetzt in Zürich wirkenden Kölner Kapellmeisters *Fritz Zaun*, den man wohl als den kommenden Dirigenten für Wagnersche Werke betrachten darf, sowie des Essener Spielleiters *Erich Hezel*. Der Intendant hat die Meistersinger neu inszeniert und mit neuem Leben erfüllt. Bemerkenswert war die Vielheit von charakteristischen Einzelzügen und die scharfe Individualisierung der Menschen und Massen. Ähnlich bewegt und wirkungsvoll brachte Erich Hezel den von *Eugen Szenkar* musikalisch wundervoll gestalteten Sly von Wolf-Ferrari, unterstützt von den prächtigen Bühnenbildern *Kaspar Nehers*. Als Sly bot der als ständiger Gast verpflichtete *Karl Hauß* eine fesselnde Gestalt. *Walter Jacobs*

NÜRNBERG: Ein dreiaktiges Drama, »Die rote Fackel«, dessen Dichtung und Musik von dem jungen Münchner Tonsetzer *Karl v. Feilitzsch* stammt, erzielte bei seiner *Uraufführung* einen starken Publikumserfolg. Es läßt sich nicht verschweigen, daß diese erste Begeisterung im Laufe weiterer Aufführungen merklich nachließ, denn dieser neue dramatische Versuch des jungen Feilitzsch kann lediglich auf Grund einiger dramatisch gut aufgebauter Szenenkomplexe als bemerkenswerte Talentprobe gewertet werden. Seine eigentliche Begabung für die Bühne zeigt der Komponist am deutlichsten, wo das Textliche tonsprachlich exponiert oder untermalt wird. Die entscheidenden dramatischen Wendepunkte werden durch eine sehr plastische Deklamation und eine teilweise melodramatische oder monologische Behandlung der Singstimmen stark hervorgehoben. Andererseits steht den dramatischen Absichten zuweilen die allzu dicke und brüchige Instrumentation im Wege. Am meisten leidet diese Partitur unter den seltsamen Stildivergenzen, die neben einer besonderen Vorliebe für Straußsche Lyrismen und Harmonisierungen auch bis auf gewisse Wendungen der Lortzingschen und Weberschen Diktion zurückgreifen. Der Walzer aus

der Zeit Lanners spielt dabei ebenfalls eine größere Rolle, obgleich das Stück in die Zeit des Bauernkriegs zu Beginn des 16. Jahrhunderts versetzt. In der fühlbaren Absicht, aus diesem Stoff eine Volksoper formen zu wollen, verfiel Feilitzsch als Melodiker auf Modulationen und Kadenzierungen, die heute bereits zur Phrase geworden sind. Kapellmeister *Bertil Wetzelsberger* setzte sich offensichtlich aus ehrlicher Überzeugung für dieses noch reichlich unfertige, aber auch fraglos keimkräftige Jugendwerk ein. *Hans Siegle* als Spielleiter brachte einige bühnenwirksame Chorszenen zustande, soweit dies der schwache Aufbau des Szenariums zuließ.

Die dritte Aufführung der Ägyptischen Helena dirigierte *Richard Strauß* selbst. Überraschend waren an diesem Abend die überaus beschwingten Tempi im ersten Akt, durch die besonders die großen Monologe und Zwiegesänge in ihren breiten melodischen Ausmaßen erheblich zusammengedrängt wurden. Wer die Dresdner oder Wiener Uraufführung erlebte, wird deutlich empfunden haben, daß Strauß die Anlage seiner Zeitmaße wesentlich von der Art des ihm zur Verfügung stehenden Personals und Orchesters abhängig macht.

Wilhelm Matthes

PRAG: Dem inneren Werte nach kann man mit der Opernsaison einverstanden sein. Es ist nicht gerade notwendig, daß quantitativ viel geleistet wird. *H. W. Steinberg*, ein Segen für das *Deutsche Theater*, hochgradig begabt, von glühendem Ehrgeiz, moderner Kopf und großer vielseitiger und eigenwilliger Musiker. In der Programmwahl bleibt einem Operndirigenten heute freilich kein Spielraum. Steinberg hat das Repertoire neu aufgebaut, nicht systematisch, aber das, was er brachte, war durchaus persönlich gestaltet. Eine Bravourleistung der »Arlecchino« Busonis, sehr ursprünglich und von Temperament getragen Mozarts »La finta semplice«. Als Premieren wurden die überall gangbaren Stücke: K. Weills »Zar« und M. de Fallas »Ein kurzes Leben« von *E. Kolisko* geschickt herausgebracht. Am Sylvestertag Kurt Weills »Dreigroschenoper« unter *G. Singer*, als Räuberromanze in Piscatorinszenierung des glänzenden Regisseurs *E. Liebl.*

Das *tschechische Nationaltheater* hat eine schon textlich sehr bemerkenswerte Neuheit zu verzeichnen. *Ottakar Jeremias* hat den Dostojewskij-Roman »Die Brüder Karamasoff« (mit J. Maria) in drei Akte verdichtet und durch die Komprimierung des Tragischen eine atemversetzende Grundlage zum Musizieren gegeben. Es ist kein modernes Musizieren, wir finden da häufig die Sprache des 19. Jahrhunderts, aber sie blendet den Zuhörer mit musikantischer Vehemenz und reißt ihn hin, ihre Triebkraft gibt Charakter, sie ist exaltiert, und das ist bei einer Katastrophenoper wesentlich. Es ist nicht die Musik, die wir zu Dostojewskij ersehnen, nicht die Musik unserer Zeit, aber glänzende Theatermusik. Die brillante Szenenkunst *W. Hofmanns*, die Regie *F. Pujmans* und die geistvoll realistische Wiedergabe unter *Ot. Ostrčil* hat dem Werk viele Reprisen gesichert. Ansonsten wird fleißig am Aufbau eines völlig neustudierten Dvořak-Zyklus gearbeitet, der zum Jubiläum in diesem Jahr in besonderer szenischer Ausstattung, an die viel Mühe und Sorgfalt gewendet wird, folgen soll. So wurde des Meisters Oper »Der Dickschädel« und die »Armida« aufgeführt. »Der Dickschädel« fand durch die Bühnenbilder *F. Kyselas* größeres Interesse. Försters »Jessika« und Fibichs »Braut von Messina« wurden mit gewohnt hohem Niveau gegeben. Ot. Ostrčil, ein Schüler Fibichs, ist ein klassischer Interpret dieses Komponisten, er hat im Jahre 1925 den ganzen Zyklus seiner Opern gespielt.

Erich Steinhard

ROSTOCK: Das große Ereignis war »Die ägyptische Helena«, an die sich Rostock als eine der ersten mittleren Bühnen heranwagte. Das Orchester unter dem neu verpflichteten *Hans Schmidt-Isserstedt* war bewundernswert, klangschön und klar im ganzen und einzelnen; *Nessa Bengson* (Helena) und *Heinrich Ramms* wurden in Gesang und Darstellung ihren Aufgaben gerecht, Bühnenbild und kostümliche Ausstattung erfüllten die szenischen Forderungen aufs schönste. Der Gesamteindruck ist auch hier dahin zusammenzufassen, daß die Schwächen und Unklarheiten des Textes, der unserem Empfinden ganz fern steht und nicht die geringsten inneren seelischen Werte besitzt, in Rausch und Farbenpracht der Töne verschwanden. Die Helena ist ein Rückfall in die Zauber- und Ausstattungsoper, an die eine Überfülle edelster Tonkunst umsonst verschwendet wird. — Mit einer musikalisch guten Lohengrin-Aufführung, die nur durch ungewohnte Striche beeinträchtigt war, führte sich der neue Kapellmeister vorteilhaft ein. — Madame Butterfly, die »Tragödie einer Japanerin« war durch das Gastspiel von

Jovita Fuentes, einer wirklichen Japanerin, ausgezeichnet. Die ausdrucksvolle, umfangreiche Stimme italienischer Schulung fügt sich den Anforderungen europäischer Musik. Zwischen der zierlichen Butterfly und ihrer Umgebung entsteht allerdings ein durch die Verhältnisse bedingtes Mißverhältnis. Aber eine Japanerin als Butterfly gilt immerhin als ein bemerkenswertes Kunstereignis, das mit endlosem Beifall aufgenommen wird. Fürs Ausland hat der Deutsche einmal seine kritiklose Neigung und Bewunderung, die in diesem Fall auf ihre Rechnung kommt.

Wolfgang Golther

STUTTGART: Um den Appetit nach Neuheiten zu befriedigen, brachte das Landestheater noch vor Weihnachten die beiden Einakter »Der Protagonist« und »Der Zar läßt sich photographieren« von *Kurt Weill* als Erstaufführungen heraus. An diesem Abend erlebte man seine helle Freude an der künstlerischen Aufmachung und vorzüglichen musikalischen Einstudierung zweier Werke von eigenem Charakter. Freilich dürfte schwerlich von nachhaltigem Erfolg die Rede sein. Kann man den Zaren wohl anders nehmen als ein lockeres Unterhaltungsstück? Höher einzuschätzen ist der Protagonist, aber auch bei ihm fällt der Mangel einer kernhaften, wirkliche Bedeutung gewinnenden Musik fühlbar auf. Von den Darstellern nenne ich verdienterweise *Fritz Windgassen.* (Protagonist und Zar.) Den Anforderungen an den Dirigenten der beiden keck hingeworfenen Einakter entsprach *Ferdinand Drost* in vollem Maße, *Harry Stangenberg* leistete feine Arbeit als Spielleiter.

Alexander Eisenmann

WEIMAR: Das Deutsche Nationaltheater leitete seine Spielzeit mit Schillings' recht alt gewordener »Mona Lisa« ein. *Praetorius* gab in der zweiten Vorstellung den Dirigentenstab an den Komponisten ab, und *Mimi Werbard-Poensgen* räumte die Titelrolle *Barbara Kemp* ein. Die Wogen der Begeisterung gingen hoch. *Ernst Nobbe* fand am Dirigentenpult die leichte Hand für Adams »König für einen Tag«, während *Rudolf Scheel* aparte Bühnenbilder schuf. Die starke, aber auch eigenwillige Begabung des jungen Scheel zeigte sich ebenfalls bei der Inszenierung von Schuberts Singspielen »Der treue Soldat« und »Die Weiberverschwörung«, die man zu Ehren Schuberts einstudiert hatte. *Karl Fischer* bot eine delikate Ausdeutung. Die »Meistersinger« werden unter Praetorius und Spring zum Fest. Im übrigen kämpfen fast alle Thüringer Theater einen aussichtslosen Kampf um ihre Existenz.

Otto Reuter

WIEN: Die letzte Spielzeit stand unter dem Zeichen der Direktionskrise. Zunächst galt es, sich von dem Chok zu erholen, den Furtwänglers Refus hervorgerufen hat. Trost und Beruhigung schöpfte man aus der Erkenntnis, daß es eben so hat kommen müssen, daß ferner nur der ein richtiger Operndirektor sein kann, der mit beiden Händen, mit Liebe und Begeisterung nach diesem immer noch sehr respektablen Posten greift, daß endlich der wirkliche Theatermann sich durch die Raschheit und Entschiedenheit seiner Entschließungen auszeichnet, während Furtwängler allzulange schwankte und zauderte. Gewiß, Furtwänglers Name an der Spitze des Wiener Operninstituts, das wäre eine stolze, schmetternde Fanfare gewesen; der eines *Clemens Krauß'*, des nunmehr ernannten neuen Direktors wirkt eher wie Schalmeienklang. Aber es mag schon sein, daß im ruhigen, stetigen Rhythmus solcher Musik die Arbeit um so flotter und intensiver von statten geht... Eine Reprise der »Iphigenie in Aulis« holte die alte Mahler-Rollersche Inszenierung wieder hervor, die vor mehr als zwanzig Jahren in ihrer stilvollen Keuschheit aktuell und überwältigend gewesen ist, heute aber als ein Wahrzeichen aus den Jugendtagen der modernen Bühnenentwicklung bestenfalls schöne und stolze Erinnerungen zu wecken vermag. Vergilbte Seiten wurden aufgeschlagen, die von altem Glanz erzählen, aber keinen neuen mehr verbreiten können. Dann gab's — nach längerer Pause und aus Anlaß des siebzigsten Geburtstages der Frau Rosa Mayreder — wieder einmal eine Aufführung des »Corregidor«. Leider in der unglücklichen dreiaktigen Einrichtung, die Mahler vor etwa einem Vierteljahrhundert geschaffen hat. An diesem Irrtum des genialen Musikers und Theatermannes wird mit einer Standhaftigkeit festgehalten, die wahrlich einer besseren Sache würdig wäre. Dem Werke Hugo Wolfs, — es hat gewiß kein großes Publikum, aber ein gewähltes, musikbegeistertes, dem diese Oper Herzenssache bedeutet —, geschieht damit schweres Unrecht; vor allem dadurch, daß solcherart die so fein abgewogene Symmetrie in der szenischen und musikalischen Anlage ohne einleuchtenden Grund zerstört wird. Wenn es für ein staatliches Opern-

institut, das Unsummen verschlingt, so etwas wie Ehrenpflichten gibt, dann müßte im Jahresrepertoire der Wiener Oper eine Musteraufführung des »Corregidor« in allererster Reihe stehen. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: In das übliche Repertoire (merkbar gestört durch die über die Staatstheater verhängte Sperre des Musikerverbandes) brachten die erstmals gespielten komischen Opern von Offenbach »Das Mädchen von Elizondo« und »Fortunios Lied« (Direktion: *Joseph Rosenstock*) eine sehr erfreuliche Abwechslung. Überreich an Witz und Melodik, beleuchten diese zu Unrecht vergessenen, singspielhaften Einakter (in den Hauptrollen bemerkenswert *Franz Biehler*, *Martin Kremer*, *Th. Müller-Reichel*) so recht den Tiefstand der modernen Operette, von der man uns einige zum dégoût ausreichende Kostproben nicht vorenthielt. — Daß in dieser Spielzeit anscheinend keiner der jungen Opernkomponisten zu Wort kommen soll, erscheint doppelt verwunderlich bei einem Intendanten, der als Schriftsteller für neue Musik bahnbrechend wirkte. Soll etwa Křenek, enfant gâté der verflossenen Saison, hier allein auserwählt sein und bleiben? *Emil Höchster*

KONZERT

BERLIN: Über Mangel an Dirigenten kann man sich in Berlin nicht beklagen. Nichts ist gegenwärtig beständiger als der Wechsel auch da, wo eine gewisse Beständigkeit am Platze wäre. Dies ist vor allem im Bach-Saal der Fall, wo das *Berliner Sinfonieorchester* von einer Hand zur anderen geht, so daß die Leistungsfähigkeit dieses Instrumentalkörpers mehr zu wünschen läßt, als es seiner Zusammensetzung nach notwendig wäre. Man wird zwar zugeben müssen, daß *Ernst Kunwald*, der ausgezeichneter Orchestererzieher sein könnte, zu sehr im Musikantischen wurzelt, um neuer Musik Fürsprecher zu sein; wird es daher begrüßen, daß ein Dirigent wie der junge Schweizer *Eugen Straub* sich der Sache der neufranzösischen Musik gastweise annimmt. Er ruft als Hilfskräfte seine eigene klavierspielende Frau *Carla Straub* und die kunstbewußte Sängerin *Lia Fuldauer* zu Hilfe. Aber so sehr er sich auch müht: es kommt nur ein annäherndes Bild der Musik Debussys zustande, die er uns vorführen will, weil das Orchester für solche Aufgaben gegenwärtig nicht genügend vorbereitet ist. Der Grund ist natürlich immer in der materiellen Notlage zu suchen, die hier eine Dauererscheinung ist. Und sie wird erst recht vor Augen geführt in dem Augenblick, da man sich anschickt, die Philharmoniker in städtische Dienste überzuführen. Diese eignen sich natürlich, obwohl im wesentlichen Furtwänglers Instrument, viel besser für Gastdirigenten, die nicht übermäßig proben können. So war dem Internationalen Impresariat, das uns mit neuen Orchesterkonzerten beschenkt, ein immerhin interessanter Abend zu danken, an dem der Dirigent *Richard Richter* Mjaskowskijs dritte Sinfonie aufführte. Man weiß nunmehr, daß dieser für Rußland tonangebende Musiker kein Revolutionär ist, und daß er sich vorzugsweise in den Bahnen Tschaikowskijs bewegt. Aber die Aufführung selbst bewies die Vortrefflichkeit des Dirigenten. Auch für den Bechstein-Stipendienfonds wird fleißig konzertiert. So hatten wir die Freude, den Dortmunder Dirigenten *Wilhelm Sieben* mit dem bemerkenswerten Sänger *Max Kloos* in einem künstlerisch wesentlichen Programm sich betätigen zu sehen. Man hatte auch das Glück, *Karl Flesch* als den vielseitigsten aller Geiger wieder zu hören. Unter den Klavierspielern tauchte der Ungar *Stefan Kovács* als vielversprechend auf; es kehrt uns *Youra Guller* wieder, eine der ersten unter den klavierspielenden Frauen; es gibt *Henry Gil-Marchex* eine willkommene und eindrucksvolle Schau des französischen Musikschaffens für Klavier in der neueren Zeit. *Ignaz Friedmann*, der geborene und glänzende Klavierspieler, ködert sein Publikum. *Adolf Weißmann*

BASEL: Den unbestrittenen Höhepunkt der letzten Berichtszeit bildete das Extrakonzert, zu dem sich, unter *Felix Weingartners* Leitung, *Adolf* und *Hermann Busch* sowie *Rudolf Serkin* zu köstlichem Musizieren zusammenfanden. Neben Beethovens Konzert in C-dur für Klavier, Violine und Violoncell mit Orchester bildete namentlich Mozarts Konzert in C-dur für Klavier mit Orchester in einer bewundernswürdigen Darstellung durch Rudolf Serkin ein Erlebnis. Am vierten Abonnementsabend kam *Fritz Brun* in seiner ideenreichen und musizierfreudigen 2. Sinfonie erfolgreich zu Worte, und dem fünften verlieh eine Suite »Barocco« von Curt Atterberg besondere Würze. In Händels Concerto grosso, F-dur, op. 6 Nr. 2 fand übrigens ein neues »Cembalochord« (Generalbaßklavier nach Dr.

Danckert) von der Firma Gebr. Glaser, Jena, überzeugende Anwendung.
Reichste Pflege wurde auch der Kammermusik. Das *Rosé-Quartett* erspielte sich mit Weingartners Streichquartett d-moll, op. 24 einen großen Erfolg, und das einheimische Ensemble der initiativen *Gesellschaft für Kammermusik* bot Hindemiths Opus 16, Ottorino Respighis »Quartetto dorico«, Debussy und Werke klassischer Provenienz in vorzüglicher Durcharbeitung. Ungewöhnlichen Gewinn bedeutete ferner ein durch die Internationale Gesellschaft für neue Musik vermittelter Abend des *Wiener Streichquartetts*, das in kaum zu überbietender Vollendung Alban Bergs »Lyrische Suite«, Darius Milhauds »Siebtes Streichquartett« und Alexander Zemlinskys Opus 19 darbot. Aus der fast nicht zu übersehenden Fülle der Solistenkonzerte seien als bedeutendste der unvergeßliche Chopin-Abend *Alfred Cortots*, ein Schubert-Abend *Max Pauer—Hilde Weyer* sowie die Veranstaltungen von *Claudio Arrau, Martha Linz, Ilona Durigo* und *Arnold Pauli* erwähnt. Auf choralem Gebiete endlich sind zu nennen die hervorragende Wiedergabe der »Großen Totenmesse« Hector Berlioz' durch den *Basler Gesangverein* unter *Hans Münch* und ein Konzert des *Basler Kammerorchesters* unter *Paul Sacher*, das in instrumental glänzender, vokal dagegen weit weniger glücklicher Weise Werke von J. S. Bach, J. Ph. Rameau, A. Caldara, G. F. Händel und G. Carissimi brachte.

Gebhard Reiner

BERN: Franz Schubert und Anton Bruckner bildeten bis jetzt die beiden Musikpole in der Erscheinungen Flucht. Die *Liedertafel* und der *Männerchor* — ein stattlicher Organismus von fast 400 Sängern — veranstalteten im Münster eine eindrucksvolle Schubert-Feier, in der als Hauptwerke die »Deutsche Messe« und der Gesang der Geister über den Wassern in der ersten (a cappella) Fassung machtvoll erklangen. Dank der unermüdlichen Werbearbeit des schweizerischen Brucknerbundes unter der Ägide von *Ernst Kurth* und *Gustav Renker* kann man hier jetzt schon von einer Bruckner-Renaissance reden. In intimem Kreise lernen wir nun *alle elf* Sinfonien des Meisters kennen. Auch das Münster hat jetzt seine Pforten der gewaltigen f-moll-Messe geöffnet, wo vor 43 Jahren anläßlich einer Schweizer Reise Bruckner als weltberühmter Organist die Orgel einer gründlichen Prüfung unterzog. Ob ihm da wohl träumen konnte, daß sein hehres Werk gerade hier, in einem protestantischen Tempel, die tiefste religiöse Erschütterung auslösen würde. Dem *Cäcilienverein* unter *Fr. Bruns* intuitiver Direktion gebührt der Dank. Aber geradezu rührend ist die Apotheose, die vorher der *Konclfinger Lehrergesangverein* unter der begeisternden Führung von *Ernst Schweingruber* dem einstigen Kollegen von Windhag in der bescheidenen Landkirche Münsingen durch eine stimmungsvolle Aufführung desselben Monumentalwerkes bereitet hat. Auch der *Pfarrcäcilienverein* hatte als Hauptwerk die d-moll-Messe Bruckners gewählt. Mit voller Berechtigung hat *Alphonse Brun* Fritz Bruns Streichquartett in G-dur der Genfer Absage zum Trotz einer Revision unterzogen. Bei aller klanglichen Askese hinterließ das ernste, schwerblütige Werk einen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Frei von jeder Banalität, mit kundiger Kontrapunktik durchwirkt, dürfte die Komposition auch anderwärts interessieren. In einem genußreichen Abend vermittelte uns endlich *Gian Bundi* unter der Assistenz von *Erika Hellmüller* Schweizer Volkslieder in den vier Landessprachen.

Julius Mai

BREMEN: Der Zuwachs von zwei neuen, architektonisch und akustisch sich vortrefflich bewährenden Musiksälen in der Glocke (Domsaalanbau) hat das Interesse des großen Publikums an den Musikdarbietungen großen und kleinen Stils in der Tat lebhaft angeregt. Und auch die Ausführenden, Dirigenten, Solisten und Orchestermitglieder, alle fühlen eine Belebung ihrer Schaffensfreude in der Einstellung und Anpassung an Raum und Akustik. Davon profitieren vor allem die Philharmonischen Konzerte unter *Ernst Wendel*. Bei diesem hochbegabten Dirigenten ist zudem seit längerem schon eine innere Fortentwicklung des musikalischen Formgefühls zum großen Stil zu spüren. Wendel führte sich, als er an Panzners Stelle zu uns kam, durch seine ungewöhnlich feine Durchgeistigung der Brahmsschen Sinfonien ein. Über Tschaikowskij, R. Strauß, Reger und Mahler gelangte er mehr und mehr zu einer persönlichen und gerade deshalb mitreißenden Entdeckung Anton Bruckners, der dann seit einigen Jahren mehr und mehr in den Vordergrund unserer Programme tritt. Das ist gewiß ein Zeichen der Zeit. Hier aber zugleich ein Zeichen persönlicher musikalischer Entwicklung eines genialen Dirigenten. Zuletzt war es die mit allen ihren Ansprüchen an die Orchester-

besetzung zu einer schlechthin vollendeten Vorführung gebrachte »Siebente« von Bruckner. Im selben Konzert spielte der Altmeister deutscher Kunst *Wilhelm Backhaus* in vollendeter, selbstloser Objektivierung Schumanns Klavierkonzert in a-moll. Zu einer pietätvollen Erinnerung wurde die Bußtagsaufführung von Karl Reinthalers »Jephta und seine Tochter« in der St. Ansgariikirche durch ihren tüchtigen Organisten *Herm. Niemeyer*. Es war eine lebensvolle Wiedererweckung eines rhythmisch und melodisch beflügelten, liebenswerten Werkes. Reinthaler war von 1858 bis 1896 als Domorganist und Dirigent der Singakademie (später die Philharmonische Gesellschaft) ein starker Befruchter des Bremischen Musiklebens überhaupt. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Es ist gelungen, in Breslau ein 120 Musiker starkes Kulturorchester zu schaffen. Der Konzertbetrieb wird dadurch insofern beeinflußt, als die Sinfoniekonzerte — bisher eine Einrichtung des Orchestervereins — Veranstaltungen der vom Generalintendanten *Turnau* künstlerisch und verwaltungstechnisch geleiteten »*Schlesischen Philharmonie*« geworden sind. Der Generalintendant bestimmt die Dirigenten, er hat Einfluß auf die Programm- und Solistenfrage. Die bisher gegebenen Konzerte hinterließen sehr verschiedene Eindrücke. Früher stand dem Dirigenten der Sinfoniekonzerte stets dasselbe Orchester zur Verfügung. Jetzt wechselt die Besetzung, denn ein Teil der Herren wird immer für die Oper benötigt. Das ist ohne Frage der Nachteil der Verschmelzung des Sinfonieorchesters mit dem der Oper. Dieser Nachteil ist bei der Umgestaltung auch bedacht worden. Aber im Interesse der Musiker, die bisher in Breslau keine gesicherte und altersversorgungsberechtigte Stellung besaßen, war die Verschmelzung eine soziale Notwendigkeit. Darüber, wie sich die Einrichtung bewährt, werden wir berichten. In den Sinfoniekonzerten dirigierten bisher *Georg Dohrn*, *Richard Lert* und *Otto Klemperer*. Die Volkskonzerte leitet *Hermann Behr*. An Neuem brachte Dohrn die »Phantastische Nachtmusik« für großes Orchester op. 27 von Ernst Toch und vier Stücke der sinfonischen Suite aus der Oper: »Die Liebe zu den drei Orangen« von Serge Prokofieff. Tochs Phantastische Nachtmusik enthält freundliche, teils fesselnde, teils langweilende, farbig reich ausgestattete Klangbildchen. Trotz der technisch vorzüglichen Wiedergabe hinterließ das Werk nur schwache Eindrücke. Serge Prokofieff besitzt Geist, Temperament, rhythmische Kraft und Klangsinn. Für seine Expressionen beansprucht er nur kleine Räume, aber sie sind so angefüllt, daß aus jedem Eckchen Gedanken hervorleuchten. Die Suite wurde mit großem Beifall aufgenommen. Richard Lerts vielbewunderte Dirigententat war die innerliche, tiefer Liebe zum Werk entsprungene Aufführung von Mahlers: »Das Lied von der Erde«. Otto Klemperers Auslegung der Bachschen D-dur-Suite löste beides aus: Beifall und Widerspruch. Jedenfalls wirkte sie urlebendig. In virtuosem Stil spielte er Strawinskijs Pulcinella-Suite.

Die Volkskonzerte waren schwach besucht. Ganz im Gegensatz zu früher. Genügen dem »Volke« die Radiokonzerte? Erst das Gastspiel *Artur Schnabels* zog die Menge an. *Hermann Behr* hatte mit der Orchestersuite aus dem Feuervogel von Strawinskij starken Erfolg.

Unter den Solistenkonzerten nahm der Abend *Marie Korchinskas*, einer Meisterin der Harfe, besonderes Interesse in Anspruch. Mit dem hiesigen ausgezeichneten Bratschisten *Paul Herrmann* spielte sie noch eine nach Form und Inhalt gleich wertvolle Fantasiesonate von dem Engländer *Arnold Bax* und eine unbedeutende Sonate für Flöte *(C. Kony)*, Bratsche und Harfe von Debussy. *Käte Nick-Jaenicke* sang an ihrem Liederabend mehrere durch melodischen Schwung und klangvollen Klaviersatz auffallende Lieder von *Edmund Nick*. Der in Breslau lebende Lautenist *Friedrich Wirth* setzt alte Volksweisen in origineller Weise aus (Gesang, Flöte, Gambe und Laute). Eine sehr eindrucksvolle musikalische Adventsfeier wurde von solchen Liedbearbeitungen ausgefüllt. *Rudolf Bilke*

DANZIG: Neben den Konzerten auswärtiger Solisten, deren Zugkraft auch »in der Provinz« nicht immer ihrer künstlerischen Bedeutung entspricht, kann sich das bodenständige Musikleben nur schwer Geltung verschaffen: allzu expansiv, steht es im Mißverhältnis zu der recht schmalen Basis ernsthaft interessierter Kreise. Vor allem haben darunter die beiden Sinfoniekonzertserien, der »Städtischen« unter *Cornelius Kun* und der »Philharmonischen« unter *Henry Prins*, zu leiden. So fand selbst ein Ereignis wie die von Prins geleitete Aufführung von *Hindemiths* geistsprudelndem Bratschenkonzert, mit dem Komponisten als Interpreten des Soloparts, nicht die gebührende Beachtung. Ja selbst ein Konzert mit der populären 4. Sinfonie von Mahler unter Leitung

Kuns war nicht imstande, den Saal zu füllen. Geschätzt bei den wenigen »Kennern und Liebhabern« sind die Konzerte des Orchestervereins, in denen Prins mit ebensoviel Stilgefühl wie lebendigem Empfinden Barockmusik bot. Auf andere, sehr subjektive Art voll Ausdrucksgewalt gibt *Edwin Fischer* alte Musik wieder. Neben ihm fesselte in einem Konzert mit dem *Taubeschen Kammerorchester Eva Liebenberg* durch ihre kultivierte Stimmpracht in Arien von Bach und Händel. Erwähnung verdient noch eine Aufführung von Verdis Requiem durch den *Lehrergesangverein* unter *Paul Stange*. *Heinz Heß*

DARMSTADT: Der Beginn des Konzertwinters brachte eine Fülle von Veranstaltungen, aber weniger Außergewöhnliches. Schubert beherrscht, wie wohl überall, die Programme. Besonders die großen Männergesangvereine (*Liederkranz*, *Liederzweig*, *Mozart-Verein*) paradieren mit seinen prächtigen Männerchören. Auch von den beiden hiesigen Streichquartetten widmet sich das des Konzertmeisters *Drumm* der Gesamtdarstellung der Schubertschen Kammermusik, während das *Schnurrbusch-Quartett* sich diesmal nur auf Mozart verlegt. Die Konzerte der städtischen Akademie für Tonkunst bringen nach wie vor große Namen (*Morini*, *Bender*, *Busch*), die unter Generalmusikdirektor *Böhm* stehenden repräsentativen Sinfoniekonzerte des Landestheaterorchesters versprechen nach der neulich gehörten Rossiniana-Suite von Respighi interessantere Novitäten hauptsächlich für die Folgezeit. *Hermann Kaiser*

DORTMUND: Aus unseren von *Wilhelm Sieben* überlegen geleiteten Sinfoniekonzerten sind hervorzuheben: *Kurt Atterbergs* hübsch, aber unbedeutend archaisierende »Barock«-Suite, *Dukas'* formalistisch geschickter und gewitzter »Zauberlehrling«, der ziemlich flache, banale »Chant de joie« von *Artur Honegger*, dem atonalen Mixer, ein originelles, extravagantes Klavierkonzert von *Ernst Toch* (von *Elly Ney* gespielt) und die recht sarmatisch geartete Sinfonie von *Borodin* und *Mjaskowskij* als Neuheiten. Die schöne Schubert-Feier des *Musikvereins* unter gleicher Leitung brachte »Mirjams Siegesgesang«, den anmutreichen 23. Psalm und die immerhin bedeutende Es-dur-Messe, die Chor und Orchester besser gelangen als den Solostimmen. — Ein neues Dirigententemperament, *Hans Paulig*, hat sich der *Dortmunder Männergesangverein* als Führer gesichert und wies sich mit einem prachtvollen Chor von Othegraven (»Lobe den Herrn«), den künstlerisch anregenden »Prinz Eugen«-Variationen von *Sekles* und der gut gearbeiteten, aber sehr an Wagner sich anlehnenden *Volbachschen* »Mette von Marienburg« (mit Knabenchor und Soli) über erhebliche Fortschritte aus. — *Albert Schweitzer* bewährte sich als Bach- und Franck-Organist auf der herrlichen Reinoldi-Orgel; der »Madrigalchor« unter *L. Holtschneiders* trefflicher Führung rief sich in beste Erinnerung. Ein »Bruckner-Abend« von *Felix Schröder* in der Marienkirche brachte auch weniger Bekanntes verdienstvoll zu Gehör. *Theo Schäfer*

DÜSSELDORF: Ein zeitgenössischer Abend brachte u. a. nicht weniger als drei *Uraufführungen:* ein spritziges, doch etwas salonmäßiges Klavierkonzert des Australiers *Artur Benjamin* (von *Clara Herstatt* trefflich gespielt), ein Archaisierendes und Modernes geschickt mischender Liederzyklus nach Gedichten der Minnesänger (von *Annemarie Lenzberg* mit großem Können gesungen) und die Sinfonietta von *Hans Gál*. Ein sehr vornehmes Werk, das tonale Grenzen weitet, im Melodischen die lyrischen und humoristischen Stimmungskomplexe gleich sicher erfassend, alles Orchestrale mit glänzender Meisterschaft beherrschend. *J. M. Hauers* 7. Suite ließ dadurch aufhorchen, wie sie über Konstruktives hinweg doch auch den Atem ausdrucksvollen Lebensgefühls verspüren läßt. Eine hervorragende Neueinrichtung beginnt sich anzubahnen: vor zeitgenössischen Werken wird ein Kreis Interessierter mit dem übrigen Schaffen — möglichst unter Mitwirkung der Komponisten — bekannt gemacht. Das ergibt reichste und fruchtbringende Anregung. All diesen vielfältigen Darbietungen, die noch durch wertvolle Gaben klassischen Bereiches — vor allem eine gesunde und starke Wiedergabe des Verdischen Requiems — ergänzt wurden, war *Hans Weisbach* ein erstrangiger Fürsprecher. Der *Lehrergesangverein (Hermann v. Schmeidel)* erwarb sich besondere Verdienste um Palestrinas Missa »De beata Virgine« sowie um zeitgenössische Männerchöre. Die Stuttgarter Madrigal-Vereinigung *(Hugo Holle)* ließ Alten wie Jüngsten sorgsamste Pflege angedeihen. Am gleichen Abend führte sich das *Bresser-Quartett* mit Respighi sehr vorteilhaft ein. Während die Orgelstunden *(Jacobus Menzen)* den Modernen immer breiteren Raum ge-

währen, setzt sich der *Bach-Verein (Joseph Neyses)* nach wie vor für altes Edelgut ein.

Carl Heinzen

ESSEN: *Fiedlers* städt. Konzerte sparen sich Neues für die zweite Hälfte der Saison auf und lebten bisher von traditionellem Gut. Außer ein paar kleineren Schubert-Novitäten (B-dur-Sinfonie, Ouvertüre »Die beidenFreunde von Salamanca«) gab's nur standard-works. Man ehrte Konzertmeister *Alexander Kosman*, der zu seinem 25. Essener Jahr Bruchs g-moll-Konzert sicher und geschmackvoll spielte. Der Musikverein feierte sein 90. Jahr mit Bachs »Magnificat« und der »Neunten«, von denen das erstere Fiedler einheitlicher gelang. Die Bekanntschaft, die man mit *Alexander Brailowsky* machen konnte, war so beglückend, daß man sich nur wünschte, diesen wahrhaft bedeutenden und eminent musikalischen Pianisten öfter zu hören. Die rührige Konzertdirektion Baedecker stellte den immer noch großen *Henri Marteau* und den angeblich auch großen *Jan Kiepura* vor, der außer seiner schönen Naturstimme zeigte, daß er kein dramatischer Tenor und ohne tiefere Musikalität ist. Ein Abend »Schubert und Wien« der städt. Bühnen war trotz des guten Quartetts *Lily Weiß* ein glatter Fehlgriff.

Hans Albrecht

FRANKFURT: Das Konzert für Viola d'amore von *Hindemith*, das man im *Museum* einem verstockten Publikum vorsetzte, ist ein gutes Stück. Ich kenne die Partitur nicht und vermag nach einmaligem Hören die Konsistenz der Gestaltung nicht verbindlich zu beurteilen; die Themen scheinen nicht einmal sonderlich plastisch; aber das Stück hat einen so merkwürdig verschlossenen, trüben, realen Ton, daß es unmittelbar angreift und an die besten Stücke des frühen Hindemith: die Junge Magd, die erste Kammermusik erinnert, vor denen es die differenzierte Technik voraus hat. Zumal in den langsamen Teilen sind Stellen von großer, todtrauriger Stille: so wie es abends am Rande einer großen Stadt wird. Das kurze Finale dann bläst er ohne Geste aus: bezwingend. Darf man hoffen, daß seine naturale Substanz endlich wieder durchschlägt und die klassizistische Ideologie, den offiziellen Optimismus verjagt? Man müßte für alle Musik dankbar darum sein. Er selber spielte das Werk mit jener außerordentlichen Vertrautheit mit dem Instrument, die zugleich die Behandlung des Kammerorchesters bezeugt. — Die Bourgeois gentil'homme-Suite von *Strauß*, die es danach gab, ist von der rückwirkenden Strauß-Krise sehr in Mitleidenschaft gezogen. Was da vor fünf Jahren noch witzig klang, klingt bereits fad; der Glanz schmeckt nach Zucker, hinter der verblaßten Fassade der Reize ist die substantielle Armut nicht länger zu verbergen. Dabei führte *Krauß* die lange Suite sehr schön auf. Ihre Dürftigkeit wurde doppelt evident durch den Vergleich mit der kurz vorher, übrigens keineswegs splendid, von *Wendel* dargebotenen Pulcinella-Suite von *Strawinskij*; Kunstgewerbe auch dies, gewiß, aber doch von der fortgeschrittensten, hellsten Art, farbecht ganz und gar, und schließlich mit soviel ursprünglichem Fond, so grellen dämonischen Reflexen in den Hohlräumen zwischen den zerbrochenen Themen, daß es der eigenen Sphäre schon sehr gefährlich wird. — *Scherchen* brachte, ebenfalls mit dem Sinfonieorchester, das Adagio aus Mahlers nachgelassener 10. Sinfonie. Das Unfertige des Satzes ist augenfällig: wohl ist Form und Thematik völlig ausgeführt, die Nebenstimmen jedoch, beim späten Mahler in ihrer dichten Verschlingung entscheidend als pflanzenhafter Hintergrund der frei ausschwingenden, transzendierenden Melodik, bleiben über weite Strecken nur angedeutet. Allein das verschlägt nichts bei der Macht, die hier dem Kern gegeben ist, auch wenn ihm keine Hülle zuteil ward, sich zu bewähren. Dem ersten Satz der Neunten verwandt, dabei aber gesammelter, undynamischer in der Form, epilogisch durchaus, stellt das Stück gewaltiger als jedes andere den schmerzlichen Überschwang dar, der beim letzten Mahler fordernd den Laut herbeiruft, der einzig gemeint und doch stets wieder uns verstellt ist. Scherchens Interpretation war exemplarisch. — Frische Initiative gibt es nun auch im *Tonkünstlerbund*. Im letzten Konzert dort sang *Hilda Crevenna* selten gehörte Mussorgskij-Lieder und die herrlichen Ariettes oubliées von Debussy, die endlich auf den Konzertprogrammen die Strauß-Lieder etwa verdrängen sollten. *Heinz Hirschland* spielte ausgezeichnet die sechs kleinen Klavierstücke von Schönberg, die heute über der Diskussion stehen; zwei schöne, romantisch zwar noch prädisponierte, aber mit viel neuer Phantasie und konstruktiver Zucht geformte Klavierstücke von Jarnach, endlich die Sonate von Bartók, bei der man zwar nicht recht weiß, ob die Themen ausgespart sind oder nur schlicht fehlen, die aber doch durch ihren wilden, feindlichen Impuls, den grausam gehärteten Klang, die reife kompositorische Ökonomie stark wirkt.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Wie die Solisten wechseln die Dirigenten des Orchesters der welschen Schweiz. (O. S. R.) Nach *Brun* und *Scherchen*, von dem wir gern Heutigeres als Regers Sinfonischen Prolog für eine Tragödie vernommen hätten, nach *Albert Wolff* mit Debussy, Fauré und Manuel de Falla, nach *Witkowski* aus Lyon brachten uns *Andreae* und *Gieseking* Casellas Partita als willkommene Erstaufführung. Trotzdem man gerade in Genf, wo Ansermet so oft die Werke Strawinskijs und Honeggers spielte, die Anleihen allzustark empfand, wurde die liebenswürdige Partitur freudig aufgenommen. Ansermet brachte aus Paris gleich zwei neue Werke mit: die 1. Suite aus dem Ballett »Daphnis et Chloé« von Ravel und *Honeggers*, am 19. Oktober durch Ansermet und sein Orchestre Symphonique de Paris *uraufgeführte* Sportsinfonie »Rugby«. Wie der Siegreiche Horatier, Chant de joie und Pacific 231 strotzt dieser einsätzige Hymnus auf den Sport von Gesundheit, Jugend und Freude. Auch hier will Honegger nicht Programmusik geben, sondern in seiner Sprache als Musiker »Spiel und Gegenspiel, Rhythmus und Farbe eines Matches von Colombes ausdrücken, und aus Ehrlichkeit fühlte er sich verpflichtet, die Quelle anzugeben und dieses kleine sinfonische Werk ›Rugby‹ zu betiteln«. Beherrschter, klarer und weniger angriffslustig schreibt auch hier der 36jährige Schweizer einen eigenwillig-kecken, kräftig-kühnen Stil von straffster polyrhythmischer Kontrapunktik. Die Partitur, ohne jedes Schlagzeug, ist von jenem inneren Leben durchpulst, das ihr ein stetes Vorwärtsdrängen verleiht. Formell ist »Rugby« durchaus klassisch: Das »Mouvement symphonique« in Sonatenform beruht auf zwei gegensätzlichen, klar vernehmbaren Themen und beginnt und schließt deutlich in D-dur. *Ansermet* verlieh dem Werk ungestüme Kraft und unwiderstehlichen Schwung und legte trotz des Reichtums im einzelnen den großartigen Aufbau dieses herben Klanggebäudes bloß.

Das aus vier Belgiern bestehende *Quatuor Romand* brachte in einem Konzert drei *Uraufführungen* einheimischer Musiker: Ein Quintett mit Klarinette von *Louis Piantoni* (1923), das 3. Streichquartett *Henri Gagnebins* von 1927 und das Trio über irländische Volksweisen für Klavier, Violine und Cello (1925) des alle klanglichen und rhythmischen Mittel meisterlich beherrschenden *Frank Martin*. Das *Wiener Streichquartett* vermittelte das unserer Zeit weit vorauseilende 3. Streichquartett von *Arnold Schönberg* mit dem durch alle Stimmen und Sätze wandernden Fünftonmotiv.

Die Flut der Zentenarfeiern ist noch nicht verebbt: vom O. S. R. bis zum Kino, alle Instanzen wollen Schuberts auf irgendeine mehr oder weniger geschmackvolle Weise, jedoch immer mit klingendem Erfolg, gedenken.

Willy Tappolet

GRAZ: Das Konzertleben gipfelt nach wie vor in den *philharmonischen Konzerten des städtischen Orchesters*, die unter *Oswald Kabastas* vortrefflicher Leitung gute Programme bringen und als *Uraufführung* ein Klavierkonzert op. 15 von *Hans Holenia* (Klavierpart *Hugo Kroemer*) aus der Taufe hoben. Die Farben des Werkes sind modern und durchaus originell gemischt. — An den *Schubert-Gedenkfeiern* beteiligten sich *Grazer Männergesangverein*, *Singverein*, *Gauverband der Arbeitergesangvereine*, *Schubertbund*, das ausgezeichnete *Michl-Quartett* (mit *Hugo Kroemer* als Pianisten) mit durchwegs schönen Veranstaltungen. Die 800-*Jahrfeier der Stadt Graz* wurde durch ein eigenes Musikfest (zum Teil schon im Sommer) begangen, wobei ein Sinfoniekonzert unter Leitung *Oswald Kabastas* mit Werken nur heimischer moderner Autoren berechtigtes Aufsehen machte. Gebracht wurde: *Fridwig Frischenschlager*, Passacaglia und Tripelfuge für Orgel op. 42 (*Uraufführung*), ein Stück von erstaunlichem technischen Können und großer thematischer Klarheit; *Guido Peters*, Romantische Tondichtung in Form einer Ouvertüre (*Uraufführung*); *Hermann Grabner*, Kleine Abendmusik op. 25 (Erstaufführung), ein genial gedachtes Tongemälde; *Joseph Marx*, Eine Herbstsinfonie (*Uraufführung* einer neuen Fassung), straff und übersichtlich gehalten. *Max Schönherr* war mit wunderhübschen Liedern für Sopran und Kammerorchester erfolgreich vertreten.

Otto Hödel

HALLE a. S.: Die Doppelreihe von Sinfoniekonzerten des städtischen Generalmusikdirektors *Erich Band* und der Philharmonie (*Georg Göhler*) bringt uns auch diesen Winter eine Fülle von hörenswerten musikalischen Erscheinungen. Neu waren für Halle eine Haydn-Sinfonie in C-moll, Mussorgskijs »Eine Nacht auf dem kahlen Berge« und die vierte Sinfonie (A-moll) von *Hermann Ambrosius* im Rahmen der Städtischen Konzerte, in der Philharmonie eine

bisher unbekannte F-dur-Sinfonie aus Haydns früher Schaffenszeit in delikater Ausführung, ein Orchesterscherzo von *Franz Moser*, Bruckners »Erste« und *Ernst v. Dohnányis* Variationen für großes Orchester mit konzertantem Klavier über ein Kinderlied. Den Klavierpart meisterte *Irene Koch* in geradezu verblüffender Weise. Ebenso faszinierte *Erika Morini* mit ihrem Violinspiel.
Eine bewundernswerte Neuschöpfung erfuhr Haydns »Schöpfung« von *A. Rahlwes* mit der *Robert Franz-Singakademie*. Im übrigen beherrscht Franz Schubert überall das Feld.

Martin Frey

HAMBURG: In *Mucks* Philharmonischen Konzerten gab es die *Uraufführung* (vom Autor dirigiert, der auch vier seiner bearbeiteten Händelschen »Alcina« Ballettsätze leiten konnte) von *Georg Göhlers* Klavierkonzert in C. Dem Viersätzer hat *Georg Bertram* zu starkem Erfolge verholfen. Der Liszt-Verfechter und Händel-Apologet Göhler hat eigentümlich diskret auch diesen beiden Autoren ihren inspirativen Anteil gegönnt — mit dem pathetisch zackigen Grundton der Vordersätze und sarabandenartiger Inspiration. Sonst herrscht thematisch wie harmonisch allerlei Schroffheit und unerbittliche Härte auch des sinfonischen Prinzips neben allerlei funkelnd ironischen (Neuzeitliches travestierenden) Lichtern, die ganz göhlerisch sich offenbaren. Eigentlich klavieristische Probleme birgt das zumeist sonst kühne Werk erst im Rondofinal. Eine Ehrung für den hier verstorbenen *Arnold Winternitz* veranlaßte *Eugen Papst* mit dem erfolgreichen chinesischen »Nachtigall«-Melodram; den verunglückten *Emil Bohnke* ehrte das *Bandler-Quartett* mit der Darbietung seines c-moll-Quartetts im doppelten Sinne anteilsvoll. Das letzte Konzert des scheidenden Jahres galt unter *Alfred Sittard* und mit starkem Eindruck der Berliozschen »Totenmesse«.

Wilhelm Zinne

KÖLN: Als letzte *Uraufführung* brachte *Hermann Abendroth* in den Gürzenichkonzerten die 4. b-moll-Sinfonie von *Max Trapp*, die am stärksten in den Mittelsätzen anmutet, während die immer noch etwas straußisch gerichteten Ecksätze durch massiven Bläserklang eine nicht innerlich überzeugende Arbeit verdeckten. Hervorzuheben ist ferner eine prächtige Aufführung des Händelschen Salomo (in der neuen Bearbeitung Straubes) unter Abendroth mit dem Gürzenichchor in der Großen Halle. Die sich durch stilvolle Programme auszeichnenden öffentlichen Konzerte des Westdeutschen Rundfunkorchesters unter *Wilhelm Buschkötter* haben das Verdienst, ein neues Konzertpublikum heranzubilden, indem die Radiohörer durch Vorzugspreise der häuslichen Bequemlichkeit entrissen werden. Die Konzerte, die dem Orchester zur Schulung und Selbstprüfung dienen, werden nämlich nicht durch Radio übertragen.

Walter Jacobs

LEIPZIG: In der vierten Kammermusik des Gewandhauses brachte das Gewandhausquartett eine neue Arbeit von *Hans Stieber* zur *Uraufführung*, ein Streichquartett, das im wesentlichen aus Reminiszenzen an einen italienischen Aufenthalt des Komponisten besteht. Italienische Weisen, elegischer und tänzerisch-ausgelassener Art, sind hier mit viel Formensinn in Quartettform gebracht; freilich: ein wirkliches Kammermusikwerk ist deshalb noch längst nicht entstanden. Die Kontraste sind zu äußerlich, und von wirklicher gedanklicher Entwicklung ist kaum etwas zu spüren. Wenn das Werk eine Zukunft haben sollte, so nur seiner rein klanglichen Vorzüge halber, die denn auch von den mit voller Hingabe an die Sache spielenden Herren des *Gewandhausquartetts* ins hellste Licht gerückt wurden und der Neuheit eine freundliche Aufnahme sicherten. — Sonst gab es im Dezember in den »großen« Gewandhauskonzerten noch zwei Neuheiten kleineren Formates: Das viersätzige Concerto grosso von *Ernest Bloch* mit *Bruno Walter* am Klavier, das ich leider nicht selbst hören konnte, dem aber ein außerordentlich stürmischer Erfolg zuteil ward, und *Ernst Kreneks* ungemein heitere und stimmungssichere Suite zu Goethes »Triumph der Empfindsamkeit«, die *Gustav Brecher* in dem von ihm geleiteten Konzert für Leipzig aus der Taufe hob. Eine mit leichtester Hand gefügte Partitur, sauber und durchsichtig in jedem einzelnen Takt, zwingend in der Melodik und überzeugend im Witz, ein Stück, das aufs deutlichste bekundet, wie sehr Krenek seine engen Beziehungen zum Schauspiel als dramatischer Komponist genützt haben. — Im übrigen die spezifisch Leipzigerische und außerordentlich beachtliche Weihnachtsmusik im Laufe des Monats Dezember: Die in ihrer Stimmungsgewalt unerreichte Weihnachtsmotette der Thomaner, ein damit auf gleicher Stufe stehender Weihnachtsliederabend des gleichen Chores, eine Aufführung von Bachs

Weihnachtsoratorium unter *Straube* und schließlich die Silvestermotette, mit der in Leipzig alljährlich das alte Jahr ausklingt, und die alle Unebenheiten vergessen läßt, die einem während zwölf langer Monate sonst wohl im Konzertsaal begegnen mögen. *Adolf Aber*

LENINGRAD: Das Eröffnungskonzert der Staatlichen Akademischen Philharmonie unter *N. Malko* enthielt Werke von Tschaikowskij unter Teilnahme des uns neuen Geigers *D. Oistrach.* Teilweise Neues bot einKonzert unter *Dranischnikoff*: Prokofieffs 2. Sinfonie, sein 3. Klavierkonzert *(A. Kamenskij)* und die »Schut«-Suite. Die 2. Sinfonie erwies sich als bedeutsames Werk. Sehr interessant waren das dramatische Poem »Himmel und Erde« (nach Byron) von *Steinberg* und seine Bearbeitungen alter Meister unter seiner Leitung zu hören. Glänzendste Instrumentation und großartige Weite der Harmonien sind die Züge, die jenes bedeutungsvolle Werk charakterisieren. Steinbergs Bearbeitungen von den Werken von J. S. Bach und Ph. E. Bach und einer Sonate von Gaillard erwiesen auch eine so meisterliche Beherrschung der Ausdrucksmittel, daß es merkwürdig scheint, daß ein so ausgezeichnetes Talent bisher eine verhältnismäßig ungenügende Verbreitung gefunden hat. *Georg Rimskij-Korssakoff*

MAGDEBURG: Das Magdeburger Konzertleben wird neuerdings durch Verpflichtung von Gastdirigenten für einen Teil der städtischen Sinfoniekonzerte bereichert. *Bruno Walter* machte mit einem Brahms-Mendelssohn-Wagner-Abend in der Stadthalle den Anfang. *Kleiber* wird das nächste Gastkonzert dirigieren. Der Magdeburger Generalmusikdirektor *Walther Beck* brachte in seinem ersten Sinfoniekonzert das »Bratschenkonzert« (op. 36) von *Paul Hindemith,* wobei der Komponist selbst den Bratschenpart übernommen hatte, zur Erstaufführung. Hindemith, der hier eine gewisse »Gemeinde« hat, wurde bei dieser Gelegenheit fast mehr noch als Virtuose denn als Autor des Werkes gefeiert. Das 3. Sinfoniekonzert vermittelte die Bekanntschaft mit J. S. Bachs »Kunst der Fuge« in der *Graeserschen* Bearbeitung; eine verdienstvolle Tat, wenn man auch einschränkend sagen muß, daß die *auszugsweise* Aufführung dieses Riesenwerkes zwar der Empfänglichkeit des Publikums entgegenkommt, den Gesamteindruck des herrlich in sich gekrönten Fugenzyklus (der zweifellos die längste Zeit als »Schulwerk« gegolten haben wird!) aber abschwächen muß. Der Boden für die Aufführung des ganzen Werkes, und zwar in der neuen Bearbeitung von David, dürfte jedenfalls durch dieses erste Experiment wohl vorbereitet sein. — Der »Kaufmännische Verein«, dessen Konzertveranstaltungen bisher für das Magdeburger Musikleben von ausschlaggebender Bedeutung waren, hielt in dieser Saison ziemlich zurück; er beschränkte sich auf würdige Veranstaltung eines *Schubert-Festes,* bestehend in drei Konzerten, deren erstes *Fritz Busch* (mit seiner Dresdener Staatsopernkapelle) dirigierte. Eine Kammermusik-Matinee mit dem Oktett in F-dur (ausgeführt von den berühmten Bläsern der Dresdener Kapelle) und ein — mit großem Abstand folgendes — Kirchenkonzert am Totensonntag, unter *Bernhard Henkings* Leitung, das waren *die* Schubert-Konzerte in Magdeburg. Henking führte neben der großen Es-dur-Messe von Schubert das neuaufgefundene »Requiem« in C-moll von Josef Haydn auf, ein Werk, dem zwar nur historisches und sozusagen biographisches Interesse zukommt, das aber doch durch seine Schlichtheit und Natürlichkeit zum Herzen spricht. *L. E. Reindl*

MÜNCHEN: *Peter Raabe,* der einst von München seinen Aufstieg genommen hat, leitete, herzlich gefeiert, in Vertretung von Siegmund v. Hausegger ein Abonnementkonzert der Münchener Philharmoniker und warb dabei für zwei Neuheiten, für *Günther Raphaels* »Thema, Variationen und Rondo« op. 19 und *E. N. v. Rezniceks* »Thema und Variationen für großes Orchester« (nach Chamissos Gedicht »Tragische Geschichte«). Reich an originellen Zügen und von durchaus charaktervoller Haltung, wenn auch bisweilen noch unsicher tastend und etwas verkünstelt, gibt Raphaels Werk Zeugnis von einer unzweifelhaft starken Begabung; Rezniceks witzige und geistreiche Chamisso-Variationen sind die meisterliche Arbeit eines alle Mittel seiner Kunst überlegen beherrschenden, reifen Musikers. Eine weitere Neuheit der Philharmoniker, von *Friedrich Munter* im Rahmen der Volkssinfoniekonzerte herausgebracht, waren die Invocations symphoniques »El Greco« des Franzosen *Inghelbrecht (deutsche Uraufführung),* deren suitenartig aneinandergereihten fünf Sätze ihre Entstehung Eindrücken verdanken, die der Komponist von Bildern des

spanischen Malers Greco empfing. Das Werk verrät einen kenntnisreichen Musiker, klingt gut und ist sicher gestaltet, entbehrt aber einer ausgesprochen persönlichen Note. *Hans Knappertsbusch* hatte ein Programm der Musikalischen Akademie mit Artur Honeggers »Pacific« gewürzt und vermittelte außerdem in einer glänzenden Aufführung, mit *Paul Wittgenstein* am Flügel, die Bekanntschaft von Richard Strauß' virtuosem »Panathenäenzug«.

Was die *Vereinigung für zeitgenössische Musik* in ihren letzten Konzerten an Neuem bot, war zum größten Teile höchst problematischer Natur, so eine Sonate für Violoncello und Klavier von *Alfred Casella*, eine Klaviersonate von *Erwin Schulhoff* und eine Rhapsodie für zwei Flöten, Klarinette und Klavier, eine Frühарbeit *Artur Honeggers*, rein äußerlich bewegte, konstruierte Musik ohne jede innere Notwendigkeit. Sehr enttäuscht hat mich auch *Manuel de Fallas* Cembalokonzert, dessen großer Erfolg auf dem Internationalen Musikfest in Siena mir angesichts seiner Erfindungsarmut, klanglichen Sprödigkeit und Stillosigkeit unerklärlich bleibt. Ist in diesem Pseudokonzert eine schöpferische Potenz immerhin noch zu verspüren, erwies sich das »Kleine Konzert nach Lautensätzen des 16. Jahrhunderts« für Cembalo, Flöte, Oboe, Fagott, Trompete, Posaune und Schlagzeug von *Carl Orff (Uraufführung)* als vollkommen steril, eine verkrampfte Komposition, deren gewollte Primitivität sich als trostlose Dürftigkeit der Satztechnik und Gestaltung entpuppt. Hoch überragten alle diese gequälten, unnatürlichen Produkte *Paul Hindemiths* »Die Serenaden«, in denen sich der Komponist auf seine besondere eigenwillige Weise mit dem Problem »Romantik« auseinandersetzt. Ihrem Grundcharakter nach rein spielerisch, bergen sie das Wertvollste in einzelnen instrumentalen Zwischenspielen, darunter ganz prächtige musikantische Stücke.

Ein gemeinsamer Kompositionsabend mit zum Teil neuen Werken von *Paul Frankenburger* und *Heinrich Schalit* brachte von dem ersten u. a. Lieder aus Bethges »Japanischem Frühling«, die aber mit ihrer abgenutzten orientalischen Farbenschablone nichts Neues zu sagen hatten, und von Schalit »Hymnische Gesänge« für Bariton und Klavier (zum Teil auf biblische Texte), von der leidenschaftlichsten Anteilnahme ihres Schöpfers getragene Lieder persönlichster Prägung. An einem Kompositionsabend *Philippine Schick—H. W. v. Waltershausen* hörte man von Waltershausen u. a. seine köstliche Krippenmusik für Kammerorchester und von Philippine Schick, neben ihrer groß geschauten und dramatisch gesteigerten Kantate »Der Einsame an Gott«, in *Uraufführung* neue Lieder (»Liebesfrühling« für Sopran und Klavier op. 18), die aber mit ihrer pathetischen Übersteigerung, Unsinnlichkeit und Empfindungskühle gegen die bisherige Lyrik der begabten Komponistin weit zurückstehen. Für den Tiroler *Karl Senn* setzte sich an seinem Klavierabend der ausgezeichnete einheimische Pianist *Kurt Merker* ein, indem er dessen Klaviersonate op. 60, ein erfindungsreiches, formal aber nicht ganz ausgeglichenes Stück, zur *Uraufführung* brachte.

Eine kleine Sensation bedeutete das Debüt von *Willy Burmester* als Kapellmeister. Der berühmte Geiger verleugnete auch am Dirigentenpult nicht den bedeutenden Musiker, ohne aber bei diesem ersten Versuch von seiner besonderen Eignung zum Orchesterleiter überzeugen zu können.

Der *Münchener Bach-Verein* hat nach dem Ausscheiden seines bisherigen hochverdienten Leiters Ludwig Landshoff *Edwin Fischer* als Dirigent gewonnen, eine Berufung, die nach den beiden bisherigen Konzerten — ein Abend mit Klavierkonzerten von Bach und Mozart und ein Bach-Kantatenabend — die hoffnungsvollsten Ausblicke eröffnet.

Willy Krienitz

NÜRNBERG: Sein vierzigjähriges Bestehen feierte der *Verein für klassischen Chorgesang* mit einer eindrucksvollen Aufführung von Bruckners großer Messe und Te Deum unter *Karl Demmers* Leitung, der als Nachfolger Anton Hardörfers mit diesem Abend viel Vertrauen erweckte. Die anderen Chöre erinnerten meistenteils an Schubert. Der *Lehrergesangverein* unter *Fritz Binder* brachte neben Moldenhauers Bearbeitungen von Schubertschen Liedern die »verliebten, alten Reime« von Otto Siegl, der *Laucherchor* unter *Otto Döbereiner* drei Schubertsche Lieder in der Bearbeitung Armin Knabs. Des 25. Todestages Hugo Wolfs gedachte der *Industrie- und Kulturverein* mit einer Aufführung der »Christnacht« und des Hymnus für Männerchor »Dem Vaterland«. Die zuletzt genannte Komposition ist offensichtlich eine Gelegenheitsarbeit, bei der es nicht ohne größere Konzessionen an den Geschmack der breiten Masse abgeht. Schade, daß die tiefen Eindrücke, die die »Christnacht« mit ihrer echt romantischen Gefühlswärme

hinterließ, auf diese Weise am Schluß des Konzertes wieder verwischt wurden. Für das 2. Konzert des Philharmonischen Vereins war *Eduard Mörike* mit den *Dresdner Philharmonikern* gewonnen worden, der *Kurt v. Wolfurts* Tripelfuge für großes Orchester temperamentvoll in Form brachte. Ein Werk von starker eigener Prägung allein schon durch die großangelegte, sinfonische Satztechnik in der Behandlung der einzelnen Themen. In scharfem Kontrast zu dem kontemplativen Charakter dieser wertvollen Musik standen die klangorgiastischen, virtuosen Champagnervariationen Walter Braunfels', die Mörike darnach als Überleitung zu Schuberts großer C-dur-Sinfonie brachte. Im 3. Konzert dieses Vereins bot *Robert Heger* eine hochkultivierte und disziplinierte Erstaufführung von Bruckners Sechster. Seine ausgereifte Technik und seine feine Intuition für Klangwirkungen kamen dabei auch in Regers Böcklin-Suite hervorstechend zur Geltung. *Wilhelm Matthes*

PARIS: In der zweiten Hälfte des November hielt ich mich zum Schubert-Kongreß in Wien auf und habe daher weder den Balletts der Frau *Rubinstein* in der Opéra noch den von Frau *Beriza* veranstalteten szenischen Darstellungen Bachscher Kantaten beiwohnen können. In den Konzerten, die mit ihren Feiern für den Wiener Meister übrigens recht zurückhaltend waren, gab es wenig Neues, in den drei ersten Novemberwochen jedenfalls. Bei den *Lamoureux* ist eine Rhapsodie für Violoncell und Orchester von *Guy Ropartz* zu vermerken, eine Serenade op. 34 von *Larmanjat* und zwei Stücke von *J. Rivier* »Chant funèbre« und »Danse« (mit dem Untertitel »Retour du Tchad«); zu diesem wurde der Autor durch André Gide und seine Afrikareise angeregt. Bei den *Colonnes*, die ein ganzes Sonnabendkonzert unter Mitwirkung von *Glasunoff* den Russen widmeten, brachte *Pierné* zweimal *Delunes* Variationen und Fuge über das Finale von Händels X. Konzert zu Gehör. Hierbei hatte man Gelegenheit, die Meisterschaft des Orchesters zu bewundern. Pierné dirigierte an anderer Stelle einen ganzen Abend Werke von *Alexander Tscherepnin*: außer der Ouvertüre in G ein Stück für Violoncell *(Benedetti)* und Orchester op. 37 II, »Mysterium« betitelt, ferner ein »Concerto da camera« (Violinsolo: *Darrieux*, Flötensolo: *Blanquart*) und zwei Erstaufführungen: »Pour un entraînement de boxe«, op. 37 III (ein Vorspiel), und von *Nikolaus Tscherepnin* »Joyselle au jardin« (mit Frau *de Haartman* in der Gesangspartie), ein Werk, das in seiner Zartheit in stärkstem Kontrast zu dem vorgenannten steht.
Die *Société musicale indépendante* hat ihre dieswinterlichen Konzerte mit einem *Gabriel-Fauré*-Fest begonnen. Das *Krettly-Quartett* spielte moderne Werke: von Jean Cartan und Paul Hindemith. Das Quartett *Pro-Arte* und die Gesellschaft »*Entresoi*« haben Schubert gefeiert (Quartette in a-moll und d-moll), ebenso die *Société philharmonique* (Herr und Frau *Panzera*) und *Rosette Anday* aus Wien wie *Olenine d'Alheim*. In der Sorbonne galt am 19. November ein großes französisch-österreichisches Fest dem gleichen Zweck. Bis jetzt jedoch hat man uns wenig an unbekannten und ungedruckten Werken des Wiener Meisters vermittelt. Mit einem Wort: weder in dieser noch in moderner Hinsicht hat die Spielzeit 1928/29 bisher etwas Sensationelles gebracht.
J. G. Prod'homme

PFORZHEIM: *Uraufführung* der Sinfonie »Es ist ein Schnitter, heißt der Tod« von *Albert Fauth*. Moderne Harmonik spricht aus dem durch klare Disposition ausgezeichneten zweisätzigen Werk. Thematische Grundlage bildet das ums Jahr 1635 auf den Tod einer jungen Adeligen geschriebene Lied: »Es ist ein Schnitter, heißt der Tod«, dessen erste Strophe nach kurzer Orchestereinleitung vom Männerchor und sodann nach thematischer Durchführung die zweite vom Frauenchor gesungen wird. In Harmonik und Modulationen bewegt sich Fauth auf modernen Bahnen. Häufige Sekundenschritte, gelegentliche Anwendung von Vierklängen und Parallelen dissonierender Intervalle erzeugen oft eine kühne Harmonik. Das Ganze ist eine Reihe realistischer Schilderungen, von denen besonders »der Tod und der Bischof«, abgesehen von der in einem Teil zu wild gehaltenen Orgel-Passacaglia starke Verinnerlichung verrät. In die Aufführung teilten sich neben Pforzheimer Chören und dem Orchesterverein unter des Komponisten persönlicher Leitung als Solisten: *Franzi Formacher* (Sopran), *Herm. Ackermann* (Tenor) und *Hans Alwin* (Baß).
Ernst Meister

PRAG: Unter *H. W. Steinberg* sind die Philharmonischen Konzerte des Deutschen Theaters wieder aktuell geworden. Der Zulauf im Vergleich zu den früheren Jahren enorm. Er brachte unter anderem die V. Sinfonie von

Schubert (mit kleinem Orchester) derartig preziös und dabei sachlich heraus, daß man das Orchester fast als mechanisches Spielwerk empfand, dabei sind in der Deutung die Zusammenhänge mit dem Linienstil der Klassiker in Reinkultur zutage getreten. Bei S. Prokofieffs Violinkonzert hat er mit einer gewissen brutalen Selbständigkeit dem Charakter des Werkes entsprechend Tempo und Aufbau geformt. *Marianne Theiner* spielte den Solopart. Es ist zu bemerken, daß Steinberg die IX. (wie fast alle Werke der Gebrauchsliteratur) auswendig dirigiert. Im gleichen Rahmen hat *Gerhard v. Keußler* seine C-dur-Sinfonie musiziert. In den breiten Dimensionen der Gesamtanlage des Werkes fallen Bauformen auf, deren Ausdehnung durch die Kunst mannigfaltigerer Rhythmik kontrastreicheres Leben erfahren könnten. Die Beschränkung auf wenige Themen ist seit jeher Stilmerkmal bei Keußler, ebenso wie diese polyphonische Arbeit als bloßes Linienkunstwerk etwa das darstellt, was die heutige Jugend in Deutschland allerdings mit stärkeren Akzenten unter Linearität in der Musik versteht.

Die tschechische Philharmonie hat ihren Hauptdirigenten *W. Talich*, der den größeren Teil der Wintersaison in Stockholm dirigiert, mit Enthusiasmus wiederbegrüßt. Er ist noch immer der Temperamentsmusiker von nicht alltäglichen Qualitäten. Man merkte es an der Wiedergabe des Hindemithschen Violinkonzerts, dessen enorme Schwierigkeiten im Orchester so großzügig zu bewältigen nicht jedermanns Sache ist. *K. Hoffmann* hat bei den technischen und stilistischen Einzelheiten des Solopartes stupendes Können gezeigt. — *Erich Kleiber* hat als Novität *Erwin Schulhoffs* I. Sinfonie gebracht, sie ist ein amüsantes, halb groteskes Spiegelbild des Zeitgeistes in Suitenform. Reflex des Großstadtlebens, die artistischen Keckheiten im Scherzo übertreffen die Bewegungen Strawinskijs. Ein Dokument unserer Tage und ein Bauernschreck für alle Philister. Mit einer Suggestivität sondergleichen hat Kleiber dieses Werk, das großen Erfolg hatte, gebracht. Einen Triumph errang dieser blendende Taktstockvirtuose mit Mozarts Deutschen Tänzen. — Die Grenzen von *F. Schalks* Kapellmeistertum wurden in diesem Rahmen gelegentlich seiner Leitung von Janáčeks Sinfonietta deutlich sichtbar. — Steinberg hat mit der tschechischen Philharmonie *Karl Hábas* Scherzo *uraufgeführt*, ein freigeformtes Stück, mit einer Struktur, die nur die motorische Eigenbewegung kennt. Er hat durch Konzessionslosigkeit und Können allen Gutgesinnten Respekt abgerungen. Als Chordirigent hat *H. v. Schmeidel* Schuberts letzte Messe mit dem *Deutschen Singverein* stilvoll musiziert. *Jar. Křička* hat mit dem *Philharmonischen Chor* einen Bach-Kantaten-Abend veranstaltet. Er ist ein Bach-Interpret von ungewöhnlichen Fähigkeiten.

Die Virtuosenkonzerte trugen das in ganz Europa übliche Gepräge; es genügt, zu konstatieren, daß alle Bedeutenden in Prag Station gemacht haben. Zum erstenmal haben *Stephan Frenkel* und *Franz Osborn* im *Tschechischen Verein für moderne Musik* konzertiert. Sie zeigten an Sonaten von Butting, Tiessen, Rathaus, Jarnach und Hindemith die vielfarbige Eigenart heutiger Spielmusik in Deutschland. Wieder erkannte man, daß die Intensität, mit der sie jüngste deutsche Kunst einem nahe bringen, nicht alltäglich ist. In einem anderen Konzert dieses Vereines fanden *Uraufführungen* von Streichquartetten von *F. Bartoš*, *R. Brock* und *J. Krejči* statt, denen ich leider nicht beiwohnen konnte. Ausgezeichnet war der Janáček-Abend, bei dem die »*Böhmen*« das II. Streichquartett spielten. Die geistlichen Abendmusiken, die der junge, in Prag lebende Organist *Kurt Utz* nach berühmten Mustern veranstaltet, brachten unter anderem einen vorklassischen Abend, an dem er Arbeiten von Buxtehude mit großartiger Stilkraft interpretierte. Er ist ein Ausdruckskünstler modernster Prägung, der sich gern auch für zeitgenössische Musik einsetzt. So hat eine Serie von *Uraufführungen* der Orgelkompositionen *F. Finkes*, die stilistisch von der neuromantischen bis zur sachlichen Stilrichtung führen, in Prag großes Aufsehen erregt. Man sollte sich mehr mit Finke beschäftigen. Die Erstaufführung einer G-dur-Sonate für Viola da Gamba von Telemann durch *Maurits Frank* und einer Geigensonate von Biber durch *W. Schwejda* sowie Bach-Gesänge, die Frau *Brömse-Schünemann* vorbildlich wiedergab, fügten sich dem Utzschen Programm ein. In einem »*Auftakt*«-*Konzert* wurden unter anderem *altböhmische Meister* gezeigt. Streichquartette von Wenzel Pichl, vom musikantischen *Zikaquartett* und Cembalomusik von Wanhall und Abbée Gelinek in ebenfalls stilvoller Beherrschung von *Jos. Langer*. Selbständige Klavierabende gaben *Franz Langer* und *Jos. Langer*. Jeder von ihnen ein Typ modernen Pianistentums. Beide stark verinnerlicht, Franz Langer vielleicht umfassender in den Stilen, Jos. Langer mehr Spezialist für das

Polyphone. *St. Novák* und *W. Stěpan* haben die mährische Musikalität der Janáček-Violinsonaten voll ausgeschöpft. Die herbe Kunst eines Schönbergschen Grenzwerkes — der George-Lieder — wurde von *Frau Jicha-Steinberg* und *H. W. Steinberg* mit Passion erfaßt. Und nun noch zwei Nachrichten musikkultureller Art. Dem Bach-Forscher *Albert Schweitzer* ist das Ehrendoktorat der Prager Deutschen Universität verliehen worden. Die »Bertramka«, das Landhaus, in dem Mozart den Don Juan vollendete, ist aus dem Besitz des Salzburger Mozarteums in die Hände der »Mozartgemeinde der Tschechoslowakischen Republik« übergegangen. *Erich Steinhard*

WIEN: Der F-moll-Sinfonie von *Dimitrij Schostakowitsch* ebnete der Berliner Erfolg den Weg in die Gesellschaftskonzerte, wo sich *Robert Heger* ihrer mit liebevoller Sorgfalt annahm und ihr eine herzliche Aufnahme sicherte. Gewiß, diese Sinfonie eines Zweiundzwanzigjährigen ist der erstaunliche und überraschende Beweis ungemeinen Talentiertseins. Talent steckt hier in jedem Blutstropfen, Talent spritzt aus allen Poren; aber es ist weniger ein urrussisches, revolutionäres Talent, als eine schlaue, gerissene, mit allen Salben westlicher Zivilisation geriebene Begabung. Oder eine musikalisch dialektische Routiniertheit, deren Vorzüge sich in einer aphoristischen, pointenreichen, epigrammatisch zugespitzten Diktion erschöpfen. — Ein neues Violinkonzert von *Otto Siegl* hat vor allem den einen Vorzug, daß es wirklich Konzert sein will, nicht aufgeschwollene Sinfonie mit unterlegtem Sologeigentext, wie dies in gänzlicher Verwirrung der Begriffe bei konzertanten Schöpfungen aus den letzten Jahrzehnten so häufig der Brauch war. Otto Siegl komponiert »materialecht« oder, wenn man will, im Sinne neuer Sachlichkeit, die sich vom Spirituellen, Symbolhaften abkehrt und nur das Wesentliche, die Erscheinung an sich, gelten läßt. Materialecht ist gleich der Hauptgedanke des ersten Satzes; typisch geigerischer Stoff, charakteristische Prägungen, wie sie zur Zeit der barocken Hochblüte der Violinmusik üblich waren, in freier, moderner Auffassung nachgebildet. Die motorischen Impulse dieses Gedankens halten den Satz in stetem Fluß, obschon es da und dort auch merkwürdige Komplikationen, Stimmverknotungen, satztechnische Undurchsichtigkeiten gibt. Frei und unbeschwert von solchen Hemmungen wickelt sich im Finale der Ablauf der Gedanken ab. Wobei mit einem schlanken, kapriziösen zweiten Thema eine Bildung von besonderem Originalitätswert dem Haupteinfall an die Seite tritt. *Christa Richter* war die ausgezeichnete, technisch und musikalisch gleich sichere Interpretin des neuen Werkes, das seine *Uraufführung* im *Akademischen Orchesterverein* unter *Ferdinand Großmanns* Leitung erlebte. — Unbekümmert um alle Problematik der Gegenwart überläßt sich *Rudolf Kattnig* ganz seinem frischen, geradlinigen Musikantennaturell. Eine reiche, phantasievolle Begabung, die allerdings auch sehr zum Flachen, Allzugefälligen und -billigen hinneigt. In diesem Sinn geht seine zweite Sinfonie g-moll noch um einige entschlossene Schritte weiter und überschreitet die Grenze, wo das Naive einfältig, das Leichte seicht wird. In der Serenata — die sordinierten Streicher singen eine leichtfüßige Carmenmelodie und die Fagotte vertreiben sich mit artigen Spassettln die Zeit — oder in dem wirbeligen, hauptsächlich auf den rhythmischen Effekt gestellten Schlußsatz macht er sich's und den Hörern entschieden viel zu leicht. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Die Auslese an Neuheiten war mäßig. *H. Suters* le Laudi verebbte trotz glänzender Vorbereitung *Karl Schurichts* ziemlich spurlos. Gutes Übungsmaterial für den Chor, der sich trefflich bewährte, sonst eine bessere Männergesangsvereins-Angelegenheit, bei der Brahms und Felix Woyrsch Pate standen. Von *Respighis* Pini di Roma, einem klanglich gut ausgewogenen impressionistischen Stimmungsbild, wird dem Publikum, wie es eben ist, die Episode des grammophonerzeugten Nachtigallgezwitschers wohl am stärksten in Erinnerung bleiben. In die neue Klangwelt führte unter *Joseph Rosenstock Karl Rathaus* mit seiner Ouvertüre op. 22: trotz einiger Unausgeglichenheiten ließ das Niveau des Werkes aufhorchen und mehr erhoffen.

Emil Höchster

NEUE WERKE

Walter Braunfels hat seine letzte Oper nach einem Grimmschen Märchen geschaffen. Sie heißt »Der gläserne Berg«.

Otto Klemperer hat Text und Musik zu zwei Kurzopern geschrieben, die rein musikalische Titel tragen: »Allegro und Andante« und »Walzer, Onestep und Andante«.

Die Bühnenmusik zu der »Oedipus«-Aufführung des Staatl. Schauspielhauses schrieb *George Antheil.*

* * *

Franz Schreker vollendete die Partitur einer Suite für Kammerorchester. Das Werk, das im Auftrag der Reichsrundfunkgesellschaft entstanden ist, und in welchem der Komponist seine Erfahrungen als Rundfunkhörer und Rundfunkdirigent verwertet hat, widmete er dem Breslauer Sender.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die *Staatsoper Unter den Linden* hat d'Alberts neue Oper »Die schwarze Orchidee« erworben.

In der *Staatsoper am Platz der Republik* werden Ravels »L'heure espagnole« und »Le pauvre matelot« von Milhaud zur Berliner Erstaufführung gelangen.

HAMBURG: Das *Stadttheater* hat zwei einaktige Opern »Belsazar« und »Lebenslichter« von *Hans E. Pero* angenommen.

KOTTBUS: »Das korsische Gesetz«, Oper in einem Akt von *Walter v. Simon,* wurde vom *Stadttheater* zur Aufführung in dieser Spielzeit erworben.

STUTTGART: Generalintendant Kehm hat für die *Staatsoper* die beiden einaktigen Opern von *Hermann Reutter* »Der verlorene Sohn« *(Uraufführung)* und »Saul« (Erstaufführung) erworben, die mit der Oper »Gazellenhorn« von *Hugo Herrmann (Uraufführung)* in dieser Spielzeit an einem Abend gegeben werden.

* * *

Mit Ausnahme der Mailänder Scala, die seit mehreren Jahren auf Anregung Toscaninis ihre Pforten im November öffnet und mit Ausnahme der San Carlo-Oper in Neapel, die wegen Umbaus bis März geschlossen bleiben muß, haben die italienischen Opernbühnen daran festgehalten, die Wintersaison 1928/29 traditionsgemäß am 26. Dezember beginnen zu lassen. Die Wahl der Eröffnungsvorstellung war von jeher bedeutsam und vermittelte Einblicke; denn da sie Einfluß auf das Abonnement hatte, so wurde sie so ausgesucht, daß man dem Geschmack des Publikums entgegenkam. Überblickt man daher den italienischen Opernspielplan vom 26. Dezember 1928, so findet man vor allen Dingen die so gut wie vollständige Verdrängung der ausländischen Musik, vor allem Wagners, der sonst eine große Rolle spielte. Ausschließlich Brescia hat mit Tannhäuser eröffnet.

Unter den gewählten Opern steht das Verdi-Repertoire an erster Stelle, nicht nur mit den gewohnten Schlagern, sondern in mehreren Städten auch mit der »Macht des Schicksals«, auf die offenbar der deutsche Erfolg der Werfelschen Bearbeitung neuerdings die Blicke gelenkt hat. Puccini steht diesmal mehr im Hintergrund als sonst, nachdem man ihn seit dem Tod 1924 fast zu Tode gespielt hat. Dagegen findet sich nicht nur der schon historische »Cavalleria«-»Bajazzo«-Abend, sondern man hat auch auf Mascagnis »Rantzau« zurückgegriffen. Auffallend ist die Wahl von zwei Werken von Alfredo Catalani (1854 bis 1893), der nach seinem frühen Tod vergessen schien und nun eine Renaissance erlebt, nicht nur mit der »Loreley« von 1890, sondern auch mit seinem Frühwerk »Dejanica« von 1883. Man sollte es in Deutschland mit seiner »Wally« versuchen, die ja den deutschen Stoff der »Geyerwally« von Wilhelmine von Hillern behandelt.

Die Königliche Oper in Rom hat die »Norma« nach 25 Jahren ausgegraben. Damit ist Bellini erschöpft, während sonst noch zwar Ponchielli mit der »Gioconda«, aber weder Rossini noch Donizetti zu Wort gekommen sind. Im ganzen also ist die Signatur: Nichts Ausländisches und nichts Modernes und wie in den Zeiten der Risorgimento: Viva Verdi!

Maximilian Claar

KONZERTE

BRUCHSAL: Für die nächsten Aufführungen der *historischen Konzerte im Bruchsaler Schloß* sind jetzt die Termine festgesetzt: sie werden am *15., 16. und 17. Juni* stattfinden. Die Leitung hat *Josef Krips* (Karlsruhe) übernommen. Als musikwissenschaftlicher Bearbeiter der Kompositionen, die aus dem Archiv des Grafen Schönborn stammen, ist wiederum *Fritz Zobeley* (Heidelberg) tätig.

DARMSTADT: Auf der Jubiläumstagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer gelangte *Hermann Kundigrabers* Kammerduo für Violine und Viola, op. 16, durch *Stefan Frenkel* und *Herbert Scholz* zur Uraufführung.

ELBERFELD: Ein Quintett für Streichorchester von *Heinrich Kaminski* ist zur *Uraufführung* im Februar von *Franz v. Hoeßlin* angenommen worden. Eine Wiederholung findet in Barmen statt.

GERA: Durch den *Musikalischen Verein* gelangte die Suite von *Albert Noelte* unter Leitung von *Heinrich Laber* mit starkem Erfolg zur deutschen Erstaufführung.

LENINGRAD: Von der *Staatlichen Akademischen Philharmonie* werden in der Konzertsaison 1928/29 wieder Abonnementskonzerte veranstaltet; im ganzen 84. Das Programm verheißt u. a. Schubert: 2., 4., 6., 7. Sinfonie, Quartette Es-dur, d-moll, g-moll; von Tschaikowskij alle sechs Sinfonien, das Violin- und ein Klavierkonzert, »Manfred«, »Francesca da Rimini«, »Romeo und Julia«; Requiem von Brahms; »Tristan und Isolde« (2. Akt); »Parsifal« (3. Akt); Schumanns »Manfred«; Monteverdi-Malipiero »Orpheus«; Mahlers »Lied von der Erde«; Strawinskij »Oedipus Rex«, »Mavra« und »Apollo Musagetes«; zum erstenmal einen Johann Strauß-Walzerabend. — Von neuen russischen Autoren: Sinfoniette und Klavierkonzert von *Wladimir Schtscherbatschoff*, eine Suite aus der Oper »Nase« von *Dmitrij Schostakowitsch* (nach Gogol), 3. und 9. Sinfonie von *Nicolaj Mjaskowskij*, 3. Sinfonie von *Maximilian Steinberg;* von seinen anderen Werken: Sinfonisches Poem; Transkriptionen alter Meister vom 14. bis zum 18. Jahrhundert von *S. Wassilenko*, ein Klavierkonzert von *Strelnikoff*, 2. Sinfonie, »Leda« (Poem) und Suite aus dem Ballett »Der rote Mohn« von *Reinhold Glière*, »Telescop« Nr. 2 von *Polowinkin*, Suite aus dem Ballett »Kandid« von *Knipper*, Sinfonie von *Popow*, »Die 3 Palmen« (nach dem Gedicht von *Lermontoff*) von *Alexander Spendiarow*. Von *Alexander Glasunoff* Violinkonzert, 3., 5. und 8. Sinfonie; *Prokofieff:* Klavierkonzert Nr. 1, Klassische Sinfonie, Suite aus dem »Schut«. — Als Dirigenten wurden verpflichtet *H. Abendroth, E. Ansermet, H. Knappertsbusch, Fr. Busch, O. Klemperer, A. Glasunoff, W. Ssuk, A. Gauk, W. Dranischnikoff, N. Malko, M. Steinberg, G. Scheidler, S. Wassilenko, R. Glière.*

LÜNEBURG: Der hiesige *Musikverein* wird im März eine weltliche Kantate *Ferruccio Busonis* »Der Sonnabend im Dorfe« *uraufführen*. Der Direktor des Vereins *Gottwaldt-Tarnowski* hat von der Witwe Busonis das Manuskript, das der Komponist mit 17 Jahren geschrieben hat, erhalten.

MEISSEN: Im Februar gelangen in der Johanniskirche durch den Kirchenchor unter Leitung von *Alfred Walther* die ersten drei und der letzte (siebente) Teil des Oratoriums »Heimkehr« von Hans Fährmann zur *Uraufführung*.

PARIS: Der Heldentenor am Badischen Landestheater in Karlsruhe *Theo Strack* errang in zwei Sinfoniekonzerten im Théâtre des Champs-Elysées mit Wagner-Gesängen einen vollen Erfolg.

TAGESCHRONIK

Das nächste deutsche *Händel-Fest*, das im *Mai* in *Halle* stattfindet, wird die Uraufführung von Händels »L'Allegro e il Pensierose« in der Bearbeitung von *Arnold Schering* bringen. Die musikalische Leitung wird in den Händen von *Alfred Rahlwes* liegen.

Das *VII. Deutsche Brahms-Fest der Deutschen Brahms-Gesellschaft* findet vom *29. Mai bis 2. Juni 1929* in *Jena* unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* und unter Mitwirkung des *Berliner Philharmonischen Orchesters* statt.

Das *zweite Heinrich Schütz-Fest* der *Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V.*, Sitz Dresden, findet vom *15. bis 17. März* in *Celle* statt.

Die *Tagung der Bruckner-Gesellschaft* fand in *Augsburg* unter dem Vorsitz des Bruckner-Forschers Prof. *Max Auer* statt. Die Gesellschaft, der die anderen Bruckner-Vereinigungen korporativ angeschlossen sind, ist in letzter Zeit reformiert worden; ihr Sitz soll Österreich werden. Die große kritische Gesamtausgabe der Werke des Meisters, die im Auftrag der Wiener Nationalbibliothek von den Universitätsdozenten Dr. Robert Haas und Dr. Alfred Orel bei Dr. Benno Filser in Augsburg herausgegeben wird, soll im Jahre 1929 zu erscheinen beginnen.

Die »*Deutsche Kammermusik Baden-Baden*« erweitert, wie bereits in Heft XXI/3 der »Musik« erwähnt, für die Aufführungen 1929 ihren Aufgabenkreis durch Einbeziehung von *Originalmusik für den Rundfunk*. Die »Deutsche Kammermusik« arbeitet unter Mitwirkung der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft an der Erlangung einer arteigenen Rundfunkmusik

(Instrumental- und Vokalmusik, Hörspiel, Rundfunkoper), bei der die bei Übertragungen gemachten akustischen Erfahrungen verwertet werden sollen. — Das Programm 1929 erstrebt ferner die Förderung der *Laienmusik* (Hausmusik) in jeder Gestalt und des musikalischen *Laientheaters*; es umfaßt außerdem die *Kammeroper*, das *Tanzspiel* und die *Pantomime*. Auch das Problem »*Film und Musik*« soll wieder zur Diskussion gestellt werden. Auskunft durch *Heinrich Burkard*, p. Adr. Programmrat der deutschen Rundfunkgesellschaften, *Berlin W 9, Potsdamer Straße 4*.

Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* veranstaltet vom *Januar bis Mai 1929* eine Reihe von *musikpädagogischen Vorträgen*, in denen Aufgaben und Ziele der modernen Musikerziehung durch Referate und praktische Beispiele erörtert werden. Die Vorträge finden jeweils an einem *Mittwoch* abends 8 Uhr im *großen Saal des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Straße 120* statt. Zwei Vorträge sind bereits gehalten worden: 9. Januar Professor Dr. *Hans Joachim Moser*: »Das Volkslied in der Schule«, 23. Januar »Offene Singstunde« unter Leitung von Professor *Fritz Jöde*. Das Programm sieht weiter folgende Themen und Referenten vor: 6. Februar Studienrätin *Susanne Trautwein:* »Musik im Gesamtunterricht«, Dr. *Hans Fischer:* »Die Matthäus-Passion in der Schule«, 6. März *Heinrich Jacoby:* »Spannung — Ruhe — Störung«, Biologische Grundlagen der Ausdrucks- und Gestaltungsfähigkeit und ihre bewußte Beherrschung in der Musik, 20. März *Sven Scholander:* »Deutsche Volkslieder zur Laute«, 3. April Dr. *Kurt Johnen:* »Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels«, 24. April *Charlotte Blensdorf:* »Musik im Kindergarten«, 1. Mai Oberregierungs- und Schulrat *Kolrep*: »Musik in der Volksschule«. Anmeldungen sind zu richten an das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Straße 120. Einzelkarten zum Preise von Mk. 1.— sind in der Geschäftsstelle des Zentralinstituts sowie an der Abendkasse erhältlich.

Die große, von dem *Reichskartell der Musikverbraucher Deutschlands einberufene Versammlung* hat eine bedeutsame Bewegung innerhalb der deutschen Komponistenschaft ausgelöst. Drei der Prominentesten der Unterhaltungsmusik, nämlich Hugo Hirsch, Walter Kollo, Rudolf Nelson, sind an die Spitze eines *Aktionsausschusses* getreten, der sich den sofortigen Zusammenschluß aller deutschen Komponisten und die gemeinsame Vertretung ihrer Interessen gegenüber den Musikverbrauchern zur Aufgabe gestellt hat. Es ist zu hoffen, daß durch diese Aktion ein Ausgleich zwischen den beiden großen zur Zeit bestehenden Aufführungsrechtsgenossenschaften geschaffen wird, damit die Begründung der von den Musikverbrauchern mit Recht geforderten einheitlichen Aufführungsrechtsanstalt für Deutschland ins Leben gerufen wird. — Der neugegründete Aktionsausschuß für den Zusammenschluß aller deutschen Komponisten erhielt u. a. von Richard Strauß, Max v. Schillings, E. N. v. Reznicek, Telegramme, in denen diese dem Ausschuß ihre vollste Sympathie zum Ausdruck bringen und einen baldigen Erfolg der Bemühungen um die Einigung aller deutschen Komponisten wünschen.

An Stelle von Professor Georg Schumann ist der Staatssekretär im preußischen Ministerium des Innern, Dr. *Wilhelm Abegg* zum *Präsidenten des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands* gewählt worden. Schumann trat aus beruflichen Gründen zurück.

Das Mozarteum in Salzburg trägt sich mit dem Gedanken, in *Salzburg* eine *Dirigentenschule* ins Leben zu rufen, die jedes Jahr in der Zeit von Mitte Juli bis Ende September Schülern aus allen Ländern Gelegenheit bieten will, sich in der Kunst des Dirigierens und in den damit zusammenhängenden Fächern zu vervollkommnen.

Das erste Theaterstück mit Grammophonorchesterbegleitung. Mit der Märchenkomödie »Hans Dampf« von *Robert A. Stemmle*, Musik von *Hans Uldall* (Meiningen), ist zum erstenmal in der Theatergeschichte der Versuch gemacht worden, die Begleitmusik durch Schallplatten wiederzugeben. Die Musik wurde von der Deutschen Grammophon-Gesellschaft, Berlin, aufgenommen, und zwar durch das vom Komponisten dirigierte Orchester der Städtischen Oper. Die Deutsche Grammophon-Gesellschaft hat einen Apparat konstruiert, den Polypharapparat, der den Orchesterklang unverändert wiedergibt. »Hans Dampf« wurde am 12. Dezember in Meiningen mit Orchester und in Nordhausen unter Benutzung der Schallplatten uraufgeführt. Sechs bis sieben weitere Bühnen haben das Werk meistens unter Benutzung der neuen Erfindung angenommen.

Die *Neue Bach-Gesellschaft* hat die *Grabstätte Johann Sebastian Bachs* in der Johanniskirche zu Leipzig unter ihren Schutz genommen. Sie wird die würdige Instandsetzung der Bach-

Gruft veranlassen und übernimmt die laufenden Instandhaltungskosten. Nach Beendigung der erforderlichen Bauarbeiten wird die Gruft, in der auch Gellert ruht, an allen Werktagen von 10 bis 1 Uhr für den freien Eintritt geöffnet sein. Mit dieser Regelung dürfte der Streit um den Verbleib der Gebeine Bachs beendet sein; es war bekanntlich der Vorschlag laut geworden, sie in die Thomaskirche zu überführen, doch hat der Kirchenvorstand der Johanniskirche dies Ansinnen rundweg abgelehnt.

Die Stadt *Mühlhausen* in Thüringen errichtet *Johann Sebastian Bach*, der dort im Jahre 1707 als Organist wirkte, ein *Denkmal.*

Unlängst ist in *Aversa*, seiner Vaterstadt, *Domenico Cimarosa* ein *Denkmal* errichtet worden. Sein Schöpfer ist der kalabresische Bildhauer *Francesco Jerace*, von dem das Beethoven-Denkmal im Hof des Konservatoriums in Neapel stammt. Die »Musik« brachte im sechsten Heft des XVIII. Jahrgangs eine Abbildung des wenig bekannten Monuments.

In *Weiden* in der Oberpfalz, wo *Max Reger* seine Jugendzeit verbracht hat, wird an seinem damaligen Wohnhaus eine *Gedenktafel* aus Marmor angebracht.

In Oberndorf an der Salzach wurde zu Weihnachten ein von dem Landesverband der bayerischen Bildungsbeamten gestiftetes *Denkmal für den Dichter und den Komponisten des Weihnachtsliedes »Stille Nacht, heilige Nacht«*, den Hilfsprediger *Josef Mohr* und den Hilfslehrer *Franz Gruber*, feierlich enthüllt.

Von bekannteren Komponisten wurden am 1. Januar 1929 die nachfolgenden frei: Franz Bahr, Curti, Oskar Eichberg, Goltermann, Gouvy, Lichner, Rud. Niemann, Jul. Schulhoff, Weinzierl, Jul. Weiß und der Wiener Operettenkomponist Karl Zeller.

Der vom Gouverneur von *Rom* ausgesetzte *Preis von 25000 Lire* für eine Oper ist dem Komponisten *Franco Cavasola* verliehen worden. Die Oper auf einen Text von *Arturo Rossato* ist der Einakter »Il gobbo del Califo« (Der Narr des Kalifen); sie wird ihre Uraufführung in der Kgl. Oper in Rom erleben. Das Bedeutsame an der Preisverteilung ist, daß Cavasola bisher in Wort und Schrift zu den heftigsten Futuristen gehörte. *M. C.*

Einen bemerkenswerten Schritt zur Überwindung der Theaterkrise hat die *Rudolstädter* Stadtverwaltung unternommen. Die Stadt hat von den zuständigen Aufsichtsbehörden die Erlaubnis eingeholt, eine *Lotterie zur Stützung ihres Stadttheaters* aufzulegen, und zwar sollen 500000 Lose à 1 Mark verkauft werden. Die Gesamtsumme der Preise soll etwas über 100000 Mark betragen. Im Magistrat wurde mitgeteilt, daß auch andere thüringische Städte ähnliche Pläne verfolgen.

Unter Leitung von *J. G. Mraczek* hat sich in Dresden eine Anzahl von Künstlern unter dem Namen *Dresdner Kammerorchester* zusammengeschlossen, um alte und moderne Musik zu pflegen.

Gustav Großmann, der erste Opernkapellmeister des Stadttheaters in Stettin, hat mit den Konzertmeistern des städt. Orchesters *Kurt Bautz* (Violine) und *Rudolf Metzmacher* (Cello) ein *Kammermusiktrio:* »Großmann-Trio« gegründet, das sich zur Aufgabe gemacht hat, neben klassischen Werken besonders Werke moderner und zeitgenössischer Komponisten zur Aufführung zu bringen.

Die wertvollste Tieffenbrucker-Geige. Für Musikfreunde und Liebhaber klassischer Antiquitäten dürfte es von Interesse sein, zu erfahren, daß die wohl originellste Schöpfung des Geigenmachers Tieffenbrucker sich in einem Ordenskonvent Dalmatiens in Verwahrung befindet und für sie im Kaufwege ein neuer Besitzer gesucht wird. Es wäre wünschenswert, daß diese kostbare Geige, die man zu den seltensten zählen kann, in würdigen neuen Besitz gelangt.

* * *

Cosima Wagner ist am 25. Dezember *91 Jahre* alt geworden.

Den hauptamtlichen Lehrern an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart *Hermann Roth*, Dr. *Hugo Holle* und *Walter Rehberg* ist die Dienstbezeichnung *»Professor der Musik«* verliehen worden. Ebenso wurde die Konzertsängerin und Lehrerin an der Berliner Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, *Hertha Dehmlow*, vom preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum *Professor* ernannt.

Die Generaldirektion der Bundestheater hat mit dem Intendanten des Frankfurter Opernhauses *Clemens Krauß* einen Vertrag abgeschlossen, wonach Krauß für fünf Jahre als *Direktor der Wiener Staatsoper* verpflichtet wurde. — Kapellmeister *H. W. Steinberg* wird, nachdem er die Engagementsanträge des Staatstheaters in Wiesbaden und der Berliner Staatsoper abgelehnt hat, weiter in *Prag* verbleiben und den Titel *Operndirektor* führen.

Kammersänger *Carl Clewing* (Berlin) ist zum *Professor* für Gesang, Stimmbildung und praktische Phonetik an der *Wiener Hochschule für*

Musik ernannt worden. — Die Konzert- und Oratoriensängerin *Emy v. Stetten* ist ab Ostern als *Lehrerin* für Sologesang und Stimmbildung an die *Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin* berufen worden. — Musikdirektor *M. Spindler* (Dortmund) wurde zum künstlerischen *Leiter* des *Städt. Musikvereins in Castrop-Rauxel* i. W. gewählt.

* * *

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Das *Liszt-Porträt* von Sally v. Kügelgen, einer Verwandten des berühmten Gerhard v. Kügelgen, ist wohl die letzte bildliche Darstellung des Meisters. Bestechend wirkt der Glanz der Augen in dieser naturwahren und naturnahen Porträtierung. — *Liszts Spanische Rhapsodie* wurde 1863/64 in Rom geschaffen als Erinnerung an des Meisters Reise durch Spanien. 1867 wurde das Werk durch C. F. W. Siegel veröffentlicht. Unsere Nachbildung zeigt eine Seite des mit vielen Korrekturen versehenen Manuskripts. Das Bildnis wie die Rhapsodie bildeten Hauptstücke der letzten Versteigerung von Autographen des Liepmannssohnschen Antiquariats in Berlin.

AUS DEM VERLAG

Richard Strauß veröffentlicht demnächst im Verlage von *F. E. C. Leuckart, Leipzig*, fünf neue Lieder op. 77, »Gesänge des Orients«, Nachdichtungen aus dem Persischen und Chinesischen von Hans Bethge. Die *Uraufführung* wird im Mai 1929 im Rahmen der großen Berliner Musikwoche im Charlottenburger Schloß mit dem Komponisten am Flügel stattfinden.

Ein »*Handbuch des Tanzes*«, das in lexikalischer Anordnung den Tanz in allen seinen Beziehungen behandelt, wird 1929 von Universitätsprofessor Dr. *V. Junk* herausgegeben. Es ergeht an alle solistisch wirkenden Tänzer und Tänzerinnen, sofern sie den versendeten Fragebogen nicht erhalten haben sollten, die Bitte, sich umgehend an den Verlag *Ernst Klett in Stuttgart* zu wenden.

Der 51. Jahrgang der »*Vereinigten Kalender Hesse-Stern*« (Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg) ist erschienen. Dieses drei Bände umfassende bewährte Handbuch für die musikalische Welt ist diesmal besonders verbessert und vermehrt worden und weist den stattlichen Umfang von 2200 Seiten auf. Auch der neue Jahrgang, der angesichts seines überreichen Inhalts äußerst preiswert ist, wird jedem unentbehrlich sein, der irgendwie zum Musikleben in Beziehung steht.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Selma Nicklaß-Kempner* ist im 80. Lebensjahr gestorben. Ihre hervorragenden Stimmittel wurden früh erkannt. Jenny Meier bildete sie aus. Schon mit siebzehn Jahren trat sie bei Kroll auf. Ihre Laufbahn als Opernsängerin führte sie über Augsburg, Leipzig, Aachen nach Rotterdam. Hier heiratete sie den Kapellmeister Nicklaß, siedelte mit ihm nach Wien über und widmete sich, nachdem sie die Bühne verlassen hatte, dem pädagogischen Wirken. Als ausgezeichnete Lehrerin an der Musikakademie in Wien und später am Sternschen Konservatorium in Berlin war sie hochgeschätzt. Auch als feinkultivierte Liedersängerin feierte sie lange Zeit Triumphe.

MÜNCHEN: Der Kammervirtuose und Komponist *Ludwig Freytag* ist im Alter von 65 Jahren verschieden. Er war ein hervorragender Vertreter des Kunstzitherspiels.

PARIS: Der große Geiger *Louis-Lucien Capet* ist plötzlich im 55. Lebensjahr gestorben. Capet hatte seine Ausbildung im Conservatoire erhalten, wurde 1896 Sologeiger im Lamoureux-Orchester und wirkte von 1899 bis 1904 als Lehrer an der Ecole de musique in Bordeaux. Das von ihm gegründete berühmte Quartett, das seinen Namen trägt, widmete sich fast ausschließlich Beethovenscher Musik. Capet ist auch eine Violinschule zu danken: »La Technique supérieure de l'archet«.

ROM: Im Alter von 47 Jahren verstarb der Komponist und Musikschriftsteller *Domenico Alaleona*. Geboren in Montegiorgio, verließ er 1906 das römische Konservatorium von Santa Cecilia, war 1907—1911 Lehrer des Chorgesangs an Mascagnis Privatkonservatorium in Rom und seitdem Professor der Musikgeschichte und Ästhetik am Konservatorium von Santa Cecilia. Als Komponist liebäugelte er als einer der ersten Italiener mit den Thesen Schönbergs und der atonalen Musik. Seine Bedeutung liegt aber auf dem Gebiet des Unterrichts und bei seiner Feder. Vortrefflich ist sein Hauptwerk, die 1908 erschienene »Geschichte des Oratoriums in Italien«. 1912 veröffentlichte er »Lettere della Germania«. *M. C.*

WIEN: An seinem 75. Geburtstag starb der Kunstgelehrte und Musikforscher Dr. *Theodor Frimmel*. Von Haus aus Mediziner, beschäftigte sich Frimmel schon in seinen Stu-

dienjahren intensiv mit der Musik und den bildenden Künsten. Seine rein künstlerischen Interessen ließen ihn dann auch den Arztberuf aufgeben. Er war eine Zeitlang am Wiener Kunsthistorischen Museum tätig, und wurde infolge seines berühmten Werkes »Gemäldekunde« zur Leitung der Schönbornschen Sammlungen berufen. Wegen seiner Verdienste um die holländische Kunst war er zum Ehrenmitglied der Lukas-Gilde in Holland ernannt worden, um nur eine seiner vielen Ehrungen zu nennen. Ebenso bedeutend war Frimmel als Beethoven-Forscher. Schon 1883 erschien seine Broschüre »Beethoven und Goethe«, ihr folgten »Neue Beethoveniana«, »Beethovens Wohnungen in Wien«, »Josef Danhauser und Beethoven«, »Beethovens äußere Erscheinung« und »Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters«. Von 1908 an gab Frimmel ein »Beethoven-Jahrbuch« heraus. Die »Musik« verliert in ihm einen ihrer treuesten Mitarbeiter.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Berners, Lord: The triumph of Neptune. Ballet Chester, London.
Dzegelenok, Al.: op. 6 Ägypten. Suite. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Goedicke, A.: op. 24 Präludium f. Str.-Orch., Org., Tromp. u. Harfe. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Kool, Jap: Concerto grosso f. Jazz-Orch. Univers.-Edit., Wien.
Mjasskovsskij, N.: op. 11 2. Sinfonie (cis). Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Morij, J.: op. 18 Slowakische Hirtentänze. Ries & Erler, Berlin.
Mraczek, Karl: Slawische Tänze. Ries & Erler, Berlin.
Noelte, Albert: op. 22 Suite. Halbreiter, München.

b) Kammermusik

Agrèves, Ernest d': Deux Fantaisies p. Quat. à cordes. Senart, Paris.
Andriessen, Hendrik: Sonate p. Vc. et Piano. Senart, Paris.
Beck, Konrad: Sonatine f. Viol. u. Klav. Schott, Mainz.
Bladjevitsch, W.: Konzertduette f. 2 Pos. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Blumer, Theodor: op. 55 Trio f. V., Klarin. (Br.) u. Vc. Simrock, Berlin.
Borchman, A.: op. 8 Sonate f. V. u. Pfte. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Dedieu-Peters, Madeleine: 2e Quatuor à cordes. Senart, Paris.
Graener, Paul: op. 80 Streichquartett. Simrock, Berlin.
Hausmann, Th.: op. 9 Streichquartett (a). Kahnt, Leipzig.
Ljatoschinsky, B.: op. 19 Sonate f. V. u. Pfte. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Malipiero, C. Francesco: Ritrovari p. 11 istrumenti. Univers.-Edit., Wien.
Moritz, Edvard: op. 41 Quintett f. Fl., Ob., Klarin., Horn u. Fag. Zimmermann, Leipzig.
Moser, Rudolf: op. 28 Suiten I. II. f. V. u. Pfte. Steingräber, Leipzig.
Rosenmüller, Joh.: Sonaten Nr. 1 u. 2 f. 2 V., Vc. u. Cembalo (F. Saffe). Nagel, Hannover.
Spalding, Eva Ruth: II. Sonate p. V. et Piano. Senart, Paris.
Stamitz, Karl: op. 14 Nr. 1 Trio (G) f. Fl., V. (od. 2 V.) u. Klav. (W. Upmeyer). Nagel, Hannover.
Tscherepnin, Alex.: op. 30 Nr. 2 Sonate III f. Vc. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Viardot, Paul: Sonate p. Piano et Vc. Senart, Paris.
Wassilenko, S.: op. 58 I. Str.-Quartett. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Adinolfi, Filo: Petite Suite, style ancien p. Piano. Senart, Paris.
Anzoletti, M.: op. 89 Vademecum del Violiniste. Scelta di studi ed esercizi. Ricordi, Milano.
Bach, Karl Phil. Em.: Die württemberg. Sonaten f. Pfte. (R. Steglich). Nagel, Hannover.
Beck, Konrad: Concertino f. Klav. u. Orch.; Sonatine; zwei Tanzstücke f. Klav. Schott, Mainz.
Billè, J.: Adagio e Tarantella p. Contrab. e Pfte. Pizzi, Bologna.

Blanchet, E. R.: Une manière de travailler les doubles notes au Piano. Durand, Paris.
Carse, Adam: In memory's garden. Three romantic pieces f. Pfte. Augener, London.
Castelnuovo-Tedesco, M.: 3 poemi campestri p. Pfte. Forlivesi, Napoli.
Durra, Hermann: Umwandlungen eines eigenen Themas f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Eckert, F.: op. 192 Zweites Konzert f. Horn. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Fairchild, Blaire: Romanesque p. Piano. Durand, Paris.
Flesch, Karl: Die Kunst des Violinspiels. II. Bd. Ries & Erler, Berlin.
Gaetke, Ernst: Tonleiter- und Arpeggien-Studien f. Posaune. Zimmermann, Leipzig.
Gaubert, Philippe: Ballade p. Flûte et Piano. Heugel, Paris.
Grudin, W.: op. 9 Trois Paradoxes p. Piano. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Harsányi, Tibor: Deux Burlesques p. Piano. Heugel, Paris.
Hasen, M.: op. 10 Sonate f. Pfte. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Hindemith, Paul: op. 19 Tanzstücke f. Pfte; op. 46 Nr. 2 Konzert f. Org. u. Kammerorch. Schott, Mainz.
Hofmann, Rich.: Orchesterstudien f. V., fortges. v. Joh. Striegler. Heft 15. Merseburger, Leipzig.
Ippolitow-Iwanow, M.: Ballade romantique p. Viol. et Piano. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Kämpf, Karl: op. 81 Ballade f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Kappeler, Ernst: Das Skalenheft f. Pfte. unter bes. Berücksichtigung der Doppelgriff-Tonleitern. Ries & Erler, Berlin.
Konstant, Antoine: Variations sur une vieille danse anglaise p. Piano. Eschig, Paris.
Krejn, Alex.: Huit préludes p. Piano; op. 41 Aria f. V. u. Pfte. Russ. Staats-V., Moskau; Uinvers.-Edit., Wien.
Křenek, Ernst: op. 59 II. Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Lang, Walter: op. 17 Miniaturen. 10 Klavierstücke. Hug, Leipzig.
Manas, Edgar: Les îles des princes p. Piano. Senart, Paris.
Martin, R. Ch.: Pastels, pièces p. V. et Piano. Durand, Paris.
Mjasskovsskij, N.: op. 29 Erinnerungen. 6 Stücke f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Mossolov, A.: op. 5 Legende f. Vc u. Pfte. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit.,. Wien.
Müller, Sigfrid Walter: op. 21 Sonate (c) f. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Pfitzner, Hans: op. 28 Ergebung aus »Von deutscher Seele« f. Fl. u. Org. od. Harmon. bearb. Fürstner, Berlin.
Philippe, Y.: Fantaisie p. Harpe. Gay & Tenton, Paris.
Polovinkin, L.: op. 30 Six morceaux p. Piano. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Rangström, Ture: Improvisata f. Pfte. Hansen, Kopenhagen.
Ropartz, J. Guy: Rhapsodie p. Vc. et Piano. Durand, Paris.
Roussel, Albert: Concerto p. Piano et orch. Durand, Paris.
Rózsa, Miklós (Leipzig): Violonkonzert noch ungedruckt.
Salomon, Siegfried: Concerto (d) p. Vc. et orch. (Piano). Senart, Paris.
Sauveplane, Henry: Sonatine p. Piano. Heugel, Paris.
Schulhoff, Erwin: Sonate f. V. allein. Univers.-Edit., Wien.
Schytte, Ludwig: Studien f. Pfte. (E. Alnaes) 2 Bde. Hansen, Leipzig und Kopenhagen.
Seras, Pedro: Impressions d'Espagne (4 vol.); Dames d'Espagne (4 vol.) p. Piano. La Parisienne, Paris.
Sumsion, Corbett: Air with variations f. Pfte. Augener, London.
Versepuy, Mario: Bourrée sur des thèmes populaires p. Piano. Heugel, Paris.
Wild, Erich: Klingender Feierabend. Ein Weg zum Lauten- und Gitarrenspiel durch Selbstunterricht. 2. Aufl. Teubner, Leipzig.
Windsperger, Lothar: op. 39 Violinkonzert. Schott, Mainz.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Albert, Eugen d': Die schwarze Orchidee. Groteske Oper. Univers.-Edit., Wien.
Bittner, Julius: Mondnacht. Univers.-Edit., Wien.
Gay, John und Pepusch: Die Bettleroper (Nigel Playfair; Fr. Austin). Schott, Mainz.
Schreker, Franz: Der singende Teufel. Univers.-Edit., Wien.
Weill, Kurt: Die Dreigroschenoper. Univers.-Edit., Wien.
Wetzler, Hermann Hans: op. 14 Die baskische Venus. M. Brockhaus, Leipzig.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bartók, Béla: Vier altungarische Volkslieder f. Männerchor. Univers.-Edit., Wien.
Berg, Alban: Sieben frühe (1907) Lieder f. Singst. u. Klav. Univers.-Edit., Wien.
Beydts, Louis: Cinq Humoresques sur des poésies de Tristan Klingsor p. une voix et Piano. Heugel, Paris.
Billeb, Ferd.: Adventsmotette: Macht die Tore weit f. gem. Chor. Merseburger, Leipzig.
Broqua, Alphonse: Chants du Parana p. une voix et Piano. Eschig, Paris.
Bruneau, Alfred: Chants antiques, poèmes de André Chénier, p. une voix et Piano. Heugel, Paris.
Burgmüller, Norbert: Ausgewählte Lieder f. eine Singst. m. Pfte. (W. Kahl). Volksver.-V., M.-Gladbach.

Chappuis, Aug.: Solfèges de concuors à 2 voix. Durand, Paris.
Cortèse, Louis: Heures d'été poésie d'A. Samain p. une voix et Piano. Senart, Paris.
Donastia: Gure Herria. Recueil de chansons basques. Eschig, Paris.
Graener, Paul: op. 83 Wilhelm Raabe-Lieder f. hohe Singst. m. Klav. Simrock, Berlin.
Haeser, Georg: op. 40 Der Nachtwanderer. 7 Gedichte von Hans Reinhart f. Ges. m. Pfte. G. Haeser, Basel.
Herrmann, Hugo: op. 38 Chinesische Suite nach Ged. aus H. Bethges Chinesischer Flöte f. Sopr. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Hirschberg, Walther: op. 23 Acht Lieder nach Rich. Dehmelschen Gedichten f. Singst. m. Pfte. Simrock, Berlin.
Hörmann, J.: 10 altdeutsche Chorlieder a. d. 16. Jahrh. Volksvereins-V., M.-Gladbach.
Janáček, Leoš: Kinderreime f. 1 Singst. od. 2—3 Soli mit Pfte. u. Br. od. Viol. Univers.-Edit., Wien.
Kaiser, Henri: Trois élégies poésies de Marceline Desbordes-Valmore p. une voix et Piano. Senart, Paris.
Knab, Armin: Dehmel-Lieder f. Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Kraft, Karl: op. 32 Madrigale f. Männerchor. Volksvereins-V., M.-Gladbach.
Křenek, Ernst: op. 57 Konzert-Arie (Monolog aus Goethes Stella) f. Sopran. Univers.-Edit., Wien.
Linden, R. A. D. Cort van der: Sechs Lieder nach Ged. v. H. Schiebelhuth. Halbreiter, München.
Mitropoulo, Dimitri: L'alouette et ses petits avec le maître d'un champ p. une voix et Piano. Senart, Paris.
Müller-Rehrmann, Fritz: op. 14 Im Garten. Ein Zyklus v. 5 Gesängen m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Nikolskij, Ju.: op. 2 Aus den Opferliedern v. R. Tagore f. Ges. m. Pfte. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Philipp, Franz: op. 12 Friedensmesse f. gem. Chor, Sopr.-Solo, Orch. u. Org.; op. 9 und 20 Lieder m. Klav. Fritz Müller, Karlsruhe.
Reuß, Aug.: op. 54 Veni sancte spiritus f. Sopr. u. Ten. u. Org. Volksvereins-V., M.-Gladbach.
Schauerte, G.: Cantual. Eine Sammlung gem. Chöre, alte u. neue, a capp. u. m. Org. f. d. ganze Kirchenjahr. Volksvereins-V., M.-Gladbach.
Schönfeld, Alois: op. 9 Sonet vox. 75 Motetten f. gem. Chor. Feuchtinger & Gleichauf, Regensburg.
Schweizer Singspielmusik hrsg. v. A. Stern und W. Scuch f. Singst. m. Instr. Hug, Leipzig.
Smet, G.: Six mélodies p. une voix et Piano. La Parisienne, Paris.
Szymanowski, Karol: op. 49 Kinderlieder f. Ges. m. Pfte. Univers-Edit., Wien.
Thomas, Kurt: Kantate »Weite Welt und breites Leben« nach Texten v. Goethe f. Sopr.- u. Tenor-Solo, Chor, Str.-Orch. u. Cembalo. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Webern, Anton: op. 19 Zwei Lieder f. gem. Chor m. Begl. v. Celesta, Git., Geige, Klarin. u. Baß-Klav. Univers.-Edit., Wien.
Zöllner, Heinr.: op. 157 An das Vaterland f. Männerchor, Knabenchor, u. Orch. Ruckmich, Freiburg i. Br.

III. BÜCHER

Biehle, Herbert: Schubert-Lieder als Gesangsproblem. Beyer & Söhne, Langensalza.
—: Schuberts Lieder in Kritik u. Literatur. Wölbing, Berlin.
Boicenco, N.: Nuovi principii della composizione musicale. Fratelli de Sanctis, Roma.
Bücken, Ernst: Musik des 19. Jahrh. bis zur Romantik. Akad. Verlagsanstalt Athenaeum, Wildpark-Potsdam.
Cortot, Alfred: Principes rationels de la technique pianistique. Senart, Paris.
Dandelot, Georges: Manuel pratique pour l'étude des clés de sol fa et ut. Eschig, Paris.
Gabeaud, Alice: Cours de dictée, musicale complet et progressif. Senart, Paris.
Heinitz, W.: Instrumentenkunde. Akad. Verlagsanstalt Athenaeum, Wildpark-Potsdam.
Günther, Felix: Mein Freund Schubert. Rufu-Verl.-Ges., Hamburg.
150 Jahre Bayerisches National-Theater hrsg. v. A. Bauckner. G. Hirth, München.
Reger, Max: Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild hrsg. v. Else v. Hase-Koehler. Koehler & Amelang, Leipzig.
Stieglitz, Olga: Einführung in die Musikästhetik. 2., neubearb. Aufl. Cotta, Stuttgart.
Wagner, Kurt: Robert Schumann als Schüler u. Abiturient. Rob. Schumann-Ges., Zwickau.
Wüst, Karl: Über das Chordirigieren. Ein Beitrag zur Pflege des deutschen Liedes. Gadow & Sohn, Hildburghausen.
Zenck, Hermann: Sixtus Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

ZUR FRAGE DER GEBRAUCHSMUSIK

VON

LICCO AMAR-FRANKFURT a. M.

Seit gar nicht so langer Zeit ist in die musikalische Terminologie ein neues Wort aufgenommen worden: die Gebrauchsmusik. Trotz zahlreicher Diskussionen über diesen Gegenstand scheint aber der mit diesem Wort verbundene Begriff noch nicht genügend klargestellt zu sein, vielleicht deshalb, weil das dazugehörende musikalische Material bis jetzt nur sporadisch vorhanden ist. Im allgemeinen wird jede Art von Musik, die nicht für den Konzertsaal bestimmt ist und auch keinen musikdramatischen Zwecken dient, zur Gebrauchsmusik gerechnet, also auf der einen Seite die Unterhaltungs-, Tanz- und Filmmusik, auf der anderen aber jene Gattung, die für den musikalisch interessierten Laien sowie für Schule und Musikschule berechnet ist. Da dem Schreiber letztere Kategorie näher liegt als die zuerst genannte, so möge die folgende kurze Betrachtung die Fragen der gewerblichen bzw. angewandten Musik unerörtert lassen und nur die Bedürfnisse und Möglichkeiten der zweiten Gattung untersuchen.

Das Interesse aller Volksschichten für die Musik ist unleugbar größer als für irgendeine andere Kunst, nicht nur in Deutschland, sondern in fast allen Ländern des Abendlandes. Jedoch das Bedürfnis nach Musik erschöpft sich nicht im passiven Anhören musikalischer Darbietungen, die stärkste Wurzel unserer musikalischen Kultur ist vielmehr der Wunsch nach aktiver Teilnahme an dieser Kunst. Der Erfüllung dieses uralten Bedürfnisses steht zwar heute der ungleich schwerer gewordene Lebenskampf entgegen, außerdem verführt die leicht zugängliche, auf mechanischem Wege dargebotene Musik (Grammophon, Radio) zu einer bequemen Selbstbescheidung auf diesem Gebiet; doch zeigen sich wieder genügend neue Ansätze, die den Urtrieb zur musikalischen Selbstbetätigung erkennen lassen (Chöre aller Art, Spielgemeinden, freiwilliger Zusammenschluß Musikstudierender und auch Liebhaber). Wir Künstler, Spezialisten der Musik, müssen in höchstem Grade Anteil nehmen an der Förderung und Entfaltung der aktiven musikalischen Instinkte aller Menschen, denn nur auf diesem Wege ist es möglich, die augenblickliche Krise unseres Musiklebens zu überwinden. Gradmesser der musikalischen Kultur ist nicht mehr das Konzertleben, dessen Hochblüte vorbei zu sein scheint und größtenteils einer rein kommerziellen Ausschlachtung von Musik gewichen ist. Um der Musikpflege wieder eine allgemeine und gesunde Basis zu geben, müssen wir auf jenen Urtrieb zurückgreifen und durch seine Pflege neue, die Musik tragende Schichten heranbilden helfen.

Ohne große Einschränkung kann man behaupten, daß die gesamte Musik des 17. und 18. Jahrhunderts im weiteren Sinne »Gebrauchsmusik« war, denn sie wurde meistens nach Maßgabe der vorhandenen Möglichkeiten, sowie für bestimmte Anlässe, Gruppen oder Personen geschrieben. Und wenn auch nicht die gesamte Produktion allgemein zugänglich war, so war sie es doch in viel größerem Maße als im 19. Jahrhundert oder gar in unseren Tagen. Die große gedankliche und artistische Komplizierung der Musik, die zu Beginn der klassischen Epoche ihren Anfang nahm, wurde die Veranlassung, daß nur noch der auserwählte freie Künstler von Beruf zur aktiven Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk imstande war, denn die Fähigkeiten des Dilettanten (eine ehrende Bezeichnung früher, jetzt nichts weniger als das) reichten dazu nicht mehr aus. Die Musik verdankt zwar dieser und der späteren romantischen Epoche ihrer Hochzüchtung unendliche ästhetische und ethische Werte, aber sie entfernte sich damit auch progressiv von ihrer allgemeingültigen Basis. Für den täglichen Bedarf des nicht nach den »letzten Dingen« begehrenden, aber trotzdem musikfreudigen Menschen entstanden leichtere Gattungen (wie die Salonmusik usw.), welche zwar auch häufig anspruchsvoll auftraten, trotz allem aber für unseren heutigen Geschmack erledigt sind.
Womit soll sich nun der junge oder reifere Musikbeflissene unserer Zeit beschäftigen? Soll er weiterhin, wie es jetzt so vielfach der Fall ist, Geschmack und Ohr verderben, indem er sich mit unzulänglichen Mitteln an ältere oder neuere Meisterwerke heranmacht? Gewiß nicht. Soll er sich mit den angeblich leichter ausführbaren Werken der Vorklassik begnügen, deren Kunststil und seelischer Inhalt dem heutigen Menschen doch etwas fremd geworden ist? Dieser Ausweg, der neuerdings von großen Gruppen beschritten wird, ist nur ein Notbehelf, und kein guter, denn er fördert nur noch mehr die Entfremdung zwischen dem Produzenten und Konsumenten unserer Tage. Oder soll der Laie überhaupt die Finger davon lassen und sich damit begnügen, was ihm von den Spezialisten dargeboten wird? Wer den Sinn obiger Ausführungen zu Ende gedacht hat, wird zugeben, daß dieses Verharren in einer passiven Stellung nur nachteilig wirken kann.
Wir brauchen also eine neue musikalische Literatur, die den künstlerischen Gegebenheiten unserer Zeit entspricht, dabei gedanklich wie technisch sozusagen jedermann zugänglich sein kann und geeignet ist, Geist und Sinne zur Aufnahme der höchsten künstlerischen Werte zu schärfen. Wir brauchen Werke für jung und alt, Hausmusik und Gemeinschaftsmusik, in Form von Instrumental- und Vokalkompositionen, sowie in allen gemischten Formen. Um Mißverständnisse zu vermeiden: es handelt sich nicht um »leichte« Klavierwerke, oder »leichte« Quartette. Ein solches Verfahren kann keine neuen musikalischen Werte schaffen und würde nur eine Verflachung und Verwässerung der Kompositionsstile zur Folge haben. Eine andere Gefahr droht von seiten der »musikalischen Reportage«, d. h. von der Massenproduktion ad hoc

improvisierter Kompositionen zum sofortigen Verbrauch auf Nimmerwiedersehen; dies wäre der Untergang jedweder musikalischer Qualität. Was wir brauchen, ist vielmehr eine neue Gattung, die ihre eigene Physiognomie und ihren eigenen Kompositionsstil hat, stets aber den Zusammenhang mit dem gesamten übrigen Gebiet der Musik wahrt und trotz Beschränkung in ihren Mitteln den Ausblick frei läßt auf die höchsten und sublimsten Ausdrucks- und Kunstwerte.

Da die Notwendigkeit vom künstlerischen, sozialen und wirtschaftlichen Standpunkt (Massenabsatz) vorhanden ist, so ist anzunehmen, daß unsere Komponisten sich in größerer Anzahl als bisher diesem Gebiete zuwenden werden. Praktisch gibt es dafür zwei Wege: entweder stellt sich der Komponist in den Dienst bereits bestehender, musikbedürftiger Einrichtungen (Schule, Konservatorium, freiwillige größere oder kleinere Musik-Gemeinschaften), oder er gibt, bei entsprechender praktischer Befähigung, durch Schaffung geeigneter Werke die Initiative zum Zusammenschluß und zur Aufführung unter seiner eigenen Leitung oder Mitwirkung. Je nach den vorhandenen Möglichkeiten ist die Schaffung von Werken für alle instrumentale und vokale Kombinationen (soweit sie sich künstlerisch rechtfertigen lassen) wünschenswert, auch mit dramatischem, vielleicht singspielmäßigem Einschlag.

Angesichts der Divergenz unserer zeitgenössischen Kompositionsstile ist anzunehmen und zu hoffen, daß das Bild einer zukünftigen Gebrauchsmusik recht abwechslungsreich ausfallen wird. Welche Persönlichkeiten oder Gruppen das Feld beherrschen werden, ist nicht vorauszusehen; fest steht nur, daß eine Anzahl von Komponisten von vornherein nicht in Betracht kommt, diejenigen nämlich, die durch Kultivierung eines höchst subtilen Stiles ihr Recht auf Exklusivität wahren. (Diese Tendenz, als ideeller Gegenpol zur amerikanischen Schlagerfabrik betrachtet, ist für unsere Zeit wichtiger, als es häufig zugegeben wird.) Andere wieder, deren Handgelenk locker sitzt, werden bei Inangriffnahme dieser Aufgaben in die oben angedeutete Gefahr der »täglichen Banalität« verfallen, immerhin aber einen, wenn auch nur vorübergehenden Erfolg haben. Die Wahrheit wird aber bei jenen liegen, deren künstlerisches Wollen und Können sich gleichwertig erweist mit ihren praktischen und sozialen Instinkten. Es ist denkbar, daß aus dieser Art der Produktion späterhin wieder eine große und allgemeingültige Kunst und Kunstübung hervorwächst; die Erreichung dieses Zieles wäre dann der ideelle Zweck der vorläufig auf rein praktischen Notwendigkeiten beruhenden Propagierung einer hochwertigen Gebrauchsmusik.

GEBRAUCHSMUSIK IN ALTER ZEIT

VON

HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Seit Hermann Kretzschmar in seinen »Musikalischen Zeitfragen« zur Heilung der schöpferischen Gegenwartsnöte, die zweifellos zum guten Teil aus einer Überspannung des ›L'art pour l'art‹ erwachsen sind, das Zukunftsideal einer neuen »dienenden Tonkunst« aufgestellt hatte, ist es von dieser Rettungsmöglichkeit nicht mehr still geblieben. Storck in seiner »Musikpolitik«, Blessinger in seiner »Krise« haben dazu Stellung genommen, und ich habe mir im »Türmer« (Oktoberheft 1921) die denkbaren Einzelheiten eines künftigen »musikalischen Kunstgewerbes« etwas genauer auszumalen versucht. Kretzschmar war als Historiker vom Blick auf die Vergangenheit ausgegangen, und man hat inzwischen noch öfter auf die »gute, alte Zeit« hingewiesen, die noch nicht in den unseligen Gegenwartszwiespalt zwischen einem selbstherrlich-zwecklos experimentierenden Künstlertum und einem rein ästhetisch geschmäckelnden Publikum hineingeglitten war; sondern wo Musik zu begrenzter Gelegenheit in einen vorher festgelegten Rahmen von Ausführungsmitteln eingespannt wurde, ihre bestimmte praktische Aufgabe mit Selbstverständlichkeit zu erfüllen hatte, gar nicht sonderlich als »Kunst« geplant und bemerkt wurde, und eben deshalb ungewollt und kaum beachtet, gewissermaßen »aus Versehen« plötzlich um so mehr wirklich Kunst war. Kein Wunder, daß bei solcher Perspektive der allgemeine heutige »Drang aufs gute Handwerk zurück« auch im Musikbereich zu einer Fata Morgana neuer »Gebrauchsmusik« lockt.

Ob freilich die alte Musik wirklich in so weitem Umfang »nur Gebrauchskunst« gewesen ist, wie es sich die jüngsten Gegner alles »unangewandten Artismus« vorzustellen wünschen? Heinrich Besseler hat in zwei sehr bedeutenden Aufsätzen im Petersjahrbuch für 1925 und 1926 »Grundfragen des musikalischen Hörens« und »Grundfragen der Musikästhetik« den Gegensatz von »umgangsmäßigem« und »eigenständigem« Musizieren aufgestellt, wobei erstere Art, die die tonkünstlerischen Ereignisse fest in das reale Leben einbaut und höchstens ein »auf sie Gestimmtsein«, nicht aber ein Suchen nach subjektivem Ausdruck beim Hörer voraussetzt, die eigentlich mittelalterliche Form darstellen würde, während die »konzertmäßige Passivität des Hörers« der neueren Zeit, der »Romantik im weitesten Sinn« überwiegend zu eigen wäre.

Nun ließe sich ja allerdings einwenden, daß das moderne Konzert, soziologisch genommen, *auch* eine Art des aktiv »Umgangmäßigen« darzustellen vermag, wie es im Mittelalter Kirchgang und Ratsversammlung war, und daß für gar manchen Sinfonieabonnenten die Musik gar nicht so Hauptsache und einziger »zweckloser« Zweck der Konzertteilnahme bedeute, daß dieser vielmehr

eigentlich den Musikgenuß nur wie ein »Als ob« fiktiv einschiebe, um in Wahrheit »gesellschaftlichen« Zwecken von der Brautschau bis zur Kreditrepräsentation zu huldigen, so daß die hier verwendete Musik auch nur angewandte, keine selbstzweckliche wäre; und man munkelt ja selbst von Komponisten hier und da, denen ihre Musik mehr »Mittel zum Zweck« sei, gleichgültig, ob dieser Zweck nun »persönliches Geltungsbedürfnis« oder »Tantiemen« oder »Politik« oder was sonst heißen möge. Aber schließlich — von beiden Seiten wird diese Verschiebung kaum zugegeben werden, und sie liegt nicht in der Mitte des »Konzerts als Typus«. Andererseits darf wohl ähnlich betont werden, daß die mittelalterlich an Gelegenheiten gebundene Musik ›in praxi‹ vielfach aus ihrer bloßen Zweckbestimmtheit herausgetreten sein dürfte, um in erheblichem Maße artistische Selbstherrlichkeit zu beanspruchen, und auch von den kultivierten Hörern als relativ autonome »Kunst« angehört worden ist — ohne dieses Eigenleben hätte wohl kein Künstler zu mehr Ruhm als dem eines »pflichtgetreuen Funktionärs« jeweils der Kommune oder des Hofs empor gelangen können. Troubadourlied und Minnesängerweise zum Beispiel sind gewiß zu einem Teil »angewandte« Kunst, d. h. Gebrauchsgegenstand im gesellschaftlichen Leben der weltlichen Höfe gewesen — aber zum andern Teil eben doch auch »absolute Kunst« jener Salons, die genau so passiv geschlürft oder aktiv apperzipiert werden *konnte* wie heut ein Podiumslied von Richard Strauß.

Der Grad von aktivem oder passivem, umgangsmäßigem oder eigenständigem Hören scheint mir eben gar nicht *so sehr*, als gern angenommen wird, Sache des Zeitstils und der soziologischen Voraussetzung, sondern der Persönlichkeit und ihres mehr produktiven oder rezeptiven Temperaments zu sein. Ich habe schon manchen Jugendbewegten beobachtet, der glaubte, wer weiß wie aktiv zu musizieren, und sich doch nur von der Welle der Musikmachenden mitschwemmen ließ, und manchen angeblichen Zuhörer eines Konzerts, dessen »Auffassen« bei der Musik energischer mitschwang als das irgendeines der Spieler selbst. Dies zu sagen, schien mir notwendig, um zu betonen, daß der Unterschied zwischen »Gebrauchsmusik« und »unangewandter Tonkunst« sachlich sehr fließend, sehr persönlich bedingt erscheint, es auch immer gewesen ist und sein wird.

Das zeigt zum Beispiel schon der Unterschied, den ein französischer Musikgelehrter des 13. Jahrhunderts, Johannes de Grocheo (»Hans vom Groschen«?) macht, wenn er »ductia« und »stantipes« als die zwei Hauptformen damaliger Gesellschaftsmusik gegeneinander stellt, indem er von ersterem, dem »Führstück« der Spielleute, sagt, hier regle der Takt die Bewegungen des Musikers und der Mittanzenden: das ist also Gebrauchstanzmusik; vom »stantipes«, dem »Stehfuß«, dagegen sagt er, hier sei kein besonderer Tanztakt, sondern der Spieler fessele damit im Kreis der Zuhörer die Aufmerksamkeit und lenke durch die Schwierigkeit der ›puncti‹ (will etwa sagen: der Doppelversikel

dieser weltlich instrumentalisierten Sequenzen) »von bösen Gedanken ab«. Das wäre also »absolute, ästhetisch zu wertende« Musik. Aber auch die Tanzmusik konnte einen Zuhörer »entzücken«, wie es dem Adam von Salimbene geschah, und auch die »Steh- und Sitz«-Musik (wie sie z. B. nach einer Miniatur ein Spielmann vor Galeazzo Visconti ausübte) konnte als »Gesellschaftsübung«, als umgangsmäßig eingebaut empfunden werden. Dabei darf wohl auch noch der mittelalterliche Begriff von »Kunst« gestreift werden — »ars« war, insofern sie der Fachmann bewußt nach eigenen Gesetzen regelte, immer etwas exklusiv, sentimentalisch, mit Rangbetonung verstanden. »Usus« = Gebrauch dagegen gestand man dem naiven Volksmusikanten zu, und Guido erklärte naserümpfend »Wer macht, was er nicht ›weiß‹, gilt für ein Tier« (qui facit quod non sapit, definitur bestia).

Das dürfen wir wohl insofern auswerten, als wir zwar nicht mehr mit dem Fachmannshochmut der Parnassiens behaupten wollen, wo der Zweck spürbar werde, höre die Kunst auf; jede angewandte Kunst sei eo ipso minderwertig, eben durch die Fesselung an die reale Verwendbarkeit, die das freie Ausschweifen der Phantasie begrenze; wohl aber empfinden wir doch wohl auch, daß irgendwie *nur* zweckgeborene Gebilde erst *unter*kunsthaft sein können (sei es das »Tatütata« der kaiserlichen Hupen, sei es das »he uchla« der Wolgatreidler oder der unartikulierte Ruf der lombardischen Reisarbeiterinnen), was nicht ihre spätere Verwertbarkeit zu Kunstwerken durch Weiterentwicklung ausschließt; und wir empfinden, daß sich auch in ursprünglich zweckgeborenen Kunstwerken Wertkategorien auftun, wo für jedes Bewußtsein der Zweck weit zurücksinkt und die »Kunst als solche« allein übrigbleibt (man denke an Beethovens »Missa solemnis«). Allerdings kann dann die etwa eintretende Unvereinbarkeit zwischen eigentlichem Zweck und dessen phantasiehafter Überfliegung vom strengsten Standpunkt aus eine Disharmonie, einen ästhetischen Bruch bedeuten. Dergleichen hat allerdings wohl der alten Zeit fern gelegen, denn man hätte solchen Künstler *vor* der Renaissance einfach als »schlechten Handwerker« unter die Stümper verwiesen, und der alte Komponist empfand — das sehen wir ja noch bis zu Mozarts »Auftrags«-scritture — den gesetzten Zweckrahmen nicht als Last und Zwang, sondern als stärkste Anregung: die Spannung zwischen der Kunstwerkbestimmung und der eigenen Phantasie wurde nicht seine Qual, sondern seine Wollust; denn diese Phantasie war nicht à la Berlioz zunächst amorpher Haschischtraum in Tönen, sondern in sich wohl schon immer irgendwie »Form«, so daß hier nicht Form und Unform rangen, sondern höchstens die gegenseitige Einordnung von objektiver und subjektiver Form den Reiz eines jeweils neuen Maßfeldproblems bot.

So kann wohl auch der vergleichende Hinblick auf Zweckmusik der alten Zeit an der Phantasie der Heutigen kein Wunder schlechthin tun, wenn sie eben andere seelische Struktur als die mittelalterlichen Menschen besitzen, sondern

kann nur ihr Auge schärfen für die notwendige oder wenigstens höchst wünschenswerte Übereinstimmung von Gesetz und Willkür, von Faß und Füllung, wobei es kunsttechnisch und charakterlich sehr heilsam ist, die selbstgestellte Spielregel (d. h. den Verwendungszweck) zeitweilig so eng und streng wie möglich zu stellen. Damit dies aber wirklich lebenhaft wird und nicht bloßer Schulregeldrill bleibe, müßte man wieder Aufgaben bekommen, wie das Mittelalter sie durch Kirche, Schule, Stadt- und Staatsleben, Marsch, Tanz, Gesellschaftsspiel immer wieder seinen Künstlern gestellt hat, und man müßte den allgemeinen Sinn dafür schärfen, daß es für einen Künstler von Reputation keine Schande ist, zu dem bekannten Preisausschreiben für die (wirklich schätzbaren!) Bembergstrümpfe ein Lied zu dichten und zu komponieren, sondern nur eine Schande, wenn dies Lied schlecht oder nicht zweckgemäß gerät.

Aus allem Gesagten dürfte hervorgehen, daß von den etwa noch erhaltenen Denkmälern alter Zweckmusik nicht erwartet werden kann, sie sollten künstlerisch ungewöhnliche Überraschungen bringen, oder — was vielleicht ein extremer Philosophiemusiker der Spätromantik grollend erhoffen könnte — sie werde ausgesprochen unterkünstlerisch oder gar unkünstlerisch schlecht sein. Sondern vorausgesetzt, daß der Zufall nicht gerade Grenz- oder Ausnahmefälle für uns aufbewahrt habe, darf man nur auf die ruhige Kongruenz von Form und Inhalt, von Zweck und Erfüllung gefaßt sein; der alte Kunsthandwerker hat in der Regel wohl weder mehr noch weniger »Kunst« an seinen Auftrag verschwendet, als nötig und sinnvoll war, um seine Aufgabe restlos zu lösen — und eben das ist das Erziehliche in unserer Zeit vielfachen Unmaßes, die nach »neuer Klassizität« barmt. Freilich ist naturgemäß ein kaum groß genug vorstellbarer Rangunterschied der Zwecke und ihrer entsprechenden Erfüllungen anzusetzen. Ob ein stadtpfeiferischer Anonymus für die Salzwirkerzunft von Schwäbisch Hall einen Marsch geschrieben oder W. Dufay eine Prunkmotette zur Einweihung des Florentiner Doms komponiert hat, das greift eben trotz des gemeinsamen Nenners »Zweckkunst« genau so weit auseinander, wie ein sehr gut getöpferter Krug für jenes schwäbische Salz — und die Florentiner Kathedrale selbst.

Typisch mittelwertige Zweckmusik stellt etwa der kleine Marsch zu drei Stimmen dar, den die Nürnberger Stadtpfeifer mindestens seit etwa 1650 geblasen haben, wenn sie aufs Frankfurter Pfeifergericht zogen (vgl. die Musikbeilage). Das Sätzchen hat sich auf dem Titelkupfer einer Abhandlung erhalten, die Goethe bei der Abfassung seines 1. Buches »Dichtung und Wahrheit« auf eine lange Strecke überraschend getreu ausgeschrieben hat: »*H. H. Fries*, Abhandlung vom sogenannten Pfeifergericht, so in der kaiserl. Freien Reichs-Stadt Frankfurt am Main gehalten zu werden pflegt« (Frankf. 1752). Ich habe in meiner Doktorarbeit (Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter, Rostock 1910) nachzuweisen versucht, daß es sich eigentlich um

ein »*Pfeffer*gericht« gehandelt habe, nämlich um einen feierlichen Aufzug, mit dem Nürnberger, Wormser und Bamberger Ratsgesandte beim Frankfurter Marktgericht eine Büchse voll *Pfeffer* überreichten, um durch dies symbolische Geschenk aus weiter Ferne alte Meßfreiheiten und Geleitsicherheiten neu zu erkaufen; und erst das Volk übertrug den Namen vom stummen *Pfeffer* in der Büchse auf die laut blasenden *Pfeifer*, die den Zug eröffneten. Wie sehr man da auf die in alten Verträgen festgelegte Beteiligung just der *Nürnberger* Musikanten hielt, zeigt erheiternd eine Aktenverhandlung: der Nürnberger Magistrat schlug den Frankfurtern vor, es billiger zu machen, indem man die Zuziehung der Frankfurter oder sonstiger näherwohnender Stadtpfeifer gestatte, die ja das bekannte Stück blasen könnten; aber die Frankfurter bedauerten: dann hätte die ganze Zeremonie keine Kraft —.
Es gibt noch eine ganze Reihe großer Gelegenheitswerke von den Staatsmotetten der Venezianer im 14. Jahrhundert bis zu Benevolis Prunkmesse von 1628 zur Einweihung des Salzburger Doms, die man »Gebrauchsmusik« nennen kann, wie nachmals Händels Dettinger Tedeum oder Webers Kantate »Kampf und Sieg«, denen aber sozusagen nichts »speziell Technisches der Zweckhaftigkeit« mehr anzusehen ist, weil der Zweckrahmen so weit gespannt war, daß der Zweck nur noch »Anstoß« war und dem Künstler kaum noch irgendeine Beschränkung auferlegte. Ähnlich steht es mit den Gesellschaftsliedern bestimmter ständischer Kreise, zu denen man die Canti carnaschaleschi und Schreiber-Frottolen zu den Faschingsaufzügen des Quattrocento, aber auch noch die Chorlieder zum Preise der Studenten aus der Wende zum 17. Jahrhundert rechnen kann. Zahllos sind ja Tauf-, Hochzeits- und Begräbnisgesänge von Eccard und Heinrich Albert bis zu den entsprechenden Gelegenheitskantaten von Seb. Bach; besonders knapp-zweckhaft sind da die alten Bicinien über Choräle, wie sie — in so kleiner Besetzung soziale Vorschrift! — für die kirchlichen Casualien im Knecht- und Mägdestand vorgeschrieben waren; heißt es doch in zahlreichen Hochzeitsordnungen, das »laute« Spiel gebühre dem ersten bis dritten Stande, das »stille« (ohne Bläser) nur dem vierten. Und weh dem Bürger, der sich ritterliche Trompeten blasen ließ!
Ebenso ist ja eigentlich *alle* alte Kirchenmusik Gebrauchskunst, man denke an Prozessionslauden und Geißlergesänge, denke sogar noch an jene Haydnschen Adagiosätze zum Weg des Priesters von der Kanzel zum Altar, aus denen später durch Frieberts Anregung seine »Sieben Worte« geworden sind. Freilich ist gegenüber den selbstherrlich ausschweifenden Messen spätniederländischer Polyphonie die Klage des Erasmus von Rotterdam bezeichnend, man liefe dafür in die Kirche wie ins Ball- und Tanzhaus; d. h. die Kirche ist hier schon ebensogut wie nachher zu Zeiten Pater Abrahams a Santa Clara Konzertraum geworden; der instrumentenfeindliche Purismus der Reformierten mit ihrem Psalmengesang war demgegenüber ausgesprochenes Zurückgehen auf die Zweckkunst des Gottesdienstes. Sehr viel enger ist der

Auslauf für künstlerische Willkür schon aller militärischen Marschmusik gezogen; Gleichschritt erzwingt Takt und regelmäßige Perioden, womöglich anfeuernd punktierte Rhythmen, martialische Haltung. Wie Militärmusik überhaupt Zweckkunst gewesen ist, das beweisen die besonders für Lagermusiken der Offiziere bestimmten Suiten in Joh. Philipp Kriegers »Lustiger Feldmusik« (Weißenfels 1704) mit verdoppelten Holzbläsern (z. T. neu herausgegeben von A. Schering).
Wie vom Gebrauchsmarsch zum Marsch als Kunstform ein wichtiger Weg führt, zeigen ja Schuberts Märsche zur Genüge; vor allem lehrreich sind hierfür aber die Tanzformen, da sich an ihnen die kunstphysiologisch so aktuelle Mechanik des »absinkenden« und »aufsteigenden Kulturguts« immer wieder bestätigt. Wenn durch die ganze deutsche Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts die Suite regiert, so ist sie ja wohl unbezweifelbar zunächst ein Geschöpf der Tanzpraxis. Seit jenen Zeiten, wo junge Patrizier die Stadtpfeifer verprügelten, weil sie ihnen zum Spott (nämlich, um sie vorm holden Frauenzimmer atemlos zu zeigen) »den Tanz zu lang gemachet«, hat man Bündelchen von Tänzen locker gebunden, um die Tanzfolge reizvoll wechselnd zu gestalten; es ist ja neuerdings wieder dasselbe, wenn die Tänzer in die Hände klatschen, weil die Jazzisten den Tanz »zu kurz gemacht« und diese dann entweder das Stück wiederholen oder ein neues zugeben, oder wenn die Polonäse in einen Walzer oder Boston sich auflöst. Aber das Volksgut ist dann auch sehr bald zu reiner Artistik idealisiert worden, was die Klaviersuiten Frobergers ebenso wie die Lautensuiten Reusners und die Orchestersuiten von den Lullisten bis zu Bach mit ihren Ouvertüren, Airs und »nicht deklarierten Tänzen« hinlänglich belegen. Jedoch selbst Bachsche Kunsttänze sind schließlich wieder zu Kirmestänzen abgesunken. Einen besonders frühen, bisher ungedruckten Beleg von Bauerntanzmusik aus Caspars Othmairs Feder von etwa 1550 füge ich in der Notenbeilage bei.
Ganz besonders ist die musikalische *Heraldik* ein Hauptfeld der Zweckkunst gewesen. Abgesehen von den »Lärman« und »Feldgeschrei's« mittelalterlicher Stadttürmer und Heerhaufen, die mehr signalmäßig gewesen sind, und den alten Jagdsignalen, die kürzlich Dr. Taut zum Gegenstand einer höchst lesenswerten Leipziger Dissertation gemacht hat, sind da zunächst Motetten über »Symbola«, d. h. Wahlsprüche von Fürsten und Städten, zu nennen, die die Komponisten gern den Angesungenen um eine Gabe übersandten; dergleichen Preislied konnte bei Gastmählern stattlich vorgetragen werden, aber manchmal verbaten sich die Magistrate die kostspielige Widmerei, denn »es möchte ihnen sonst für eine Hoffart ausgelegt werden«. Dann aber wurden gern instrumentale Turmmusiken »angefertigt«, die stundenweis von den »Hausleuten« abgeblasen wurden — Choralsätze und Volksliedsätze wie die Schweizer Bicinien von Joh. Wannenmacher (Bern 1553) oder die »Blasmusik« bzw. die »Hora decima« des Bautzener und Leipziger Barockmeisters

Joh. Pezel (um 1670), der auch wie J. H. Schein feine Suiten für die Collegia musica der Studenten geschrieben hat. Die besten der Pezelschen Bläserstücke (denen Nürnbergische von Erasmus Kindermann angereiht werden könnten) hat letzthin nebst Quadrocinien von Bachs Solotrompeter Gottfried Reiche der geistige Leiter der sächsischen Posaunenchöre, Pastor Adolf Müller, in einer hübschen Sammlung herausgegeben (Vom Turm, Dresden 1929, 4 Hefte); sehr bemerkenswert dort auch ein Heft mit modernen Fugen und Turmsonaten, die auf seine Anregung hin gute Kleinmeister wie O. Thomas, Martin Grabert, C. Braun, G. Münzer, W. Kießling komponiert haben; stellt man dazu alte und neue Turmbläsersätze in Walter Hensels »Wachet auf« (Egerlandverlag Leipzig), so zeigt sich unmittelbar, welche reizvollen Aufgaben die alte Zeit der neuen gestellt hat. Denn es kommt naturgemäß heute nicht darauf an, bloß Altes auszugraben oder »echt zu imitieren«, sondern sich an diesen Mustern soweit zu schulen, daß man aus heutigem Geist und den gegenwärtigen Bedürfnissen entsprechend sinnvoll Neues gestalten kann. Nur aus diesem verantwortungsbewußten Gestalterwillen heraus besteht die Hoffnung, daß eine neue Zweckkunst, ein neues musikalisches Kunstgewerbe Segen bringen wird.

DER MUSIKVERBRAUCHER

VON

H. H. STUCKENSCHMIDT-PRAG

I.

Daß musikalische Produkte den Maßstäben von Angebot und Nachfrage ebenso unterworfen sind wie Eßwaren, Kleider, Schuhe und Gegenstände der körperlichen Hygiene, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Unter den Argumenten, die für Erhaltung künstlerischer Produktionen sprechen, ist keins wirksamer als dies: daß eine Anzahl (nehmen wir optimistisch an, eine Mehrzahl) von Menschen ohne Anregungen künstlerischer Art zwar nicht krepieren, aber zweifellos ein reduziertes Dasein führen müßte. Nicht ohne Grund haben alle primitiven und differenzierten Religionen sich der Macht künstlerischer Effekte bedient; in eminentem Maße der Katholizismus, dessen Ritus eine raffinierte Sinfonie von artistischen Eindrücken mannigfachster Art komponiert.

Der Umfang des Musikkonsums, der statistisch meßbare Verbrauch musikalischer Waren ist bis vor kurzer Zeit sehr gering gewesen, besser: er ließ sich nicht annähernd so leicht überprüfen wie in der Gegenwart. Vor der Einführung des Notenstichs und -drucks gab es so etwas wie einen Musikverschleiß überhaupt nicht. Die Manuskripte gingen von Hand zu Hand, Kopien herzu-

stellen erforderte zeitraubende Arbeit, und so blieb privates Musizieren auf Werke beschränkt, die von Mund zu Ohr überliefert werden konnten. Noch Mozart war, als er Lust hatte, das Miserere von Allegri zu besitzen, auf die Zuverlässigkeit seines Gedächtnisses angewiesen. Noten waren ausgesprochene Luxusartikel, die Kreise der Musikverbraucher notwendig auf reiche Herren reduziert, die ein Vermögen für Musikalien und Kopistenlöhne ausgeben konnten.

Selbstverständlich ist damit nicht bewiesen, daß der absolute Musikverbrauch damals geringer war als heute. Nur die Basis war eine radikal andere. Vermutlich war das musikalische Gedächtnis breiterer Schichten viel intensiver ausgebildet und die Musikaliensammlung im Hirn des Einzelnen bedeutend größer als in unseren Tagen.

Wie auf allen Gebieten hat auch hier die vollkommene Ausbildung der Maschinentechnik totale Veränderungen hervorgerufen. Durch die Verbilligung des Maschinendrucks, durch die Wandlung des Klaviers zum bürgerlichen Möbel im 19. Jahrhundert, endlich durch die Erfindung selbsttönender Maschinen sind musikalische Genüsse zur Gemeinware geworden, deren Preise auch den niedrigsten Lebensstandards angemessen bleiben. Ähnlich also, wie durch das Reisen im Automobil die intime Landschaftsbetrachtung aus der Postkutsche wiederhergestellt scheint, tritt durch die radikale Mechanisierung der Begriff des Volksliedes, d. h. eines kommunen Besitzes an musikalischem Material, den das 18. und 19. Jahrhundert nahezu abgeschafft hatten, wieder in Kraft. Und selbstverständlich macht sich nun Wechselwirkung geltend: durch die Billigkeit wird der Konsum erhöht, durch die Massenfabrikation wiederum der Herstellungspreis herabgesetzt. Das Resultat: seit einiger Zeit gibt es Musikindustrien.

Die Gestalt heutigen Musikverschleißes also bestimmen zwei Tatsachen, das zunehmende Interesse minderbemittelter Klassen und die gesteigerte Produktion.

II.

Durch den Vorstoß proletarischer Interessenten in den früher streng geschlossenen Kreis der Musikhörer scheint ein Umschichtungs-, besser ein Erweiterungsprozeß im Publikum der Musik gewährleistet. Betrachten wir also die einzelnen Gebiete, auf denen sich die Verbindung zwischen Hörer und Kunstwerk vollzieht.

Die Oper, als letzte konsequente Fortsetzung eines aus feudalistischem Geist entstandenen Gesellschaftsinstituts, hat sich durch dieses neue Publikum noch nicht erobern lassen. Beharrlich an die Konvention eines wirklichkeitsfremden Gestaltungs- und Amüsierwillens geklammert, zeigt sie eine Starrheit der Regie, der theatralischen Gesinnung, der ganzen ästhetischen Mise-en-scène, hinter der man schlechthin den latenten Boykott der Gegenwart vermuten darf. Wir sehen selbst an repräsentativen Opernhäusern aller Weltstädte (ich

schließe von Berlin, Wien, Paris auf alle anderen, deren musikalisch-theatralische Kultur ja diesen dreien sklavisch Gefolgschaft leistet) in des zwanzigsten Jahrhunderts zweitem Viertel Aufführungen, die sich von denen der Zeit vor Weltkrieg und Revolution in nichts unterscheiden. Noch immer, und trotz Gustav Mahler, drängen sich uns die typischen Lächerlichkeiten der Opernszene auf, noch immer machen die männlichen und weiblichen Protagonisten huldigend Front zu der imaginären Majestät des Parketts, noch immer steckt das bewegte Bühnenbild tief in den Kinderschuhen der dramatischen Kunst, noch immer haben die Sänger (Ausnahmen zugestanden!) nicht die leiseste Ahnung davon, wie ein Mensch lacht, liebt, schreitet und stirbt.
Die Gerechtigkeit fordert, hier zwei Bühnen zu nennen, von denen eine den Entschluß zur totalen Reform gefaßt, die andere schon in die Tat umgesetzt hat. Ich meine die Berliner Kroll-Oper und das Pariser Théâtre Beriza. Soweit es ihm die gesellschaftlichen Milieus einer Staatsbühne und ihr Budget erlauben, versucht Klemperer, selbst in den Füllselaufführungen seines Repertoires, der Opernschablone aus dem Wege zu gehen; und so wenig die geistige Haltung Ewald Dülbergs den Forderungen der Zeit entspricht, wird man ihm freudig den Willen bestätigen, obligatem Schlendrian des Bühnenbildes bewußt zu opponieren. Die Oper der Mme. Beriza, private Liebhaberei eines dieser klugen Frau vermählten reichen Champagnerfabrikanten, ist an Erwägungen der bürgerlichen Resonanz nicht gebunden. In wenigen sublimen Aufführungen zeigt sie, unterstützt durch Regisseure, Sänger, Kapellmeister und Publikum der Avantgarde, auf welcher Ebene man lyrisches Theater machen kann und sollte. Nichts ist bedauerlicher, als zu sehen, daß diese Aufführungen, dem Wunsch ihrer Veranstalter entsprechend, sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattfinden, und so ihre eigentliche Aufgabe, Wirkung auf breiteres, empfängliches Publikum, noch nicht erfüllen konnten.
Ein Blick in das Parkett einer durchschnittlichen Opernaufführung beweist, daß die Menschen, auf die es einzig und allein ankommt, den heutigen Opernbetrieb meiden. Wir sehen ein Publikum von anspruchslosen, im üblichen Sinne gebildeten Bürgern, die, beseligt durch tausendmal gehörte Melodien, tausendmal betrachtete Gebärden, sich an Demonstrationen ergötzen, in denen fatal die gute alte Zeit ihr Recht verteidigt. (Dieses Publikum frequentiert und erhält bekanntlich in Deutschland 90 Opernbühnen. Das Ganze heißt Kultur.)
Nicht viel besser steht es um die Mehrzahl der bürgerlich konzessionierten Konzerte. Während die Oper wenigstens im Spielplan durch Uraufführungen mehr oder minder heutiger Arbeiten sich vor der Gegenwart zu legitimieren sucht, beschränkt sich das landläufige Programm der dirigierenden, singenden oder sonstwie musizierenden Podiumstars auf die Werke von zwanzig bis dreißig sanktionierten Komponisten, die bis zum Überdruß abgeleiert und, zwecks Vermeidung von Monotonie, durch Vergewaltigung der Tempi, der

Dynamik, durch Striche und erstaunliche Arrangements auf neu gebügelt werden. Auch hier ist der Kreis von Verbrauchern auf eine typische Gesellschaftsschicht, der spezifische Verbrauch von Musikware überdies auf ein Minimum reduziert.

Abseits des offiziellen Musikbetriebs freilich gibt es eine ständig wachsende Anzahl von Arbeiterkonzerten (besonders in Wien), deren Programme und Publikumsschichten sich von denen bürgerlicher Konzerte scharf unterscheiden. Ihr geistiger Konsum ist weit umfangreicher, der Kontakt zwischen Hörer und Werk, den sie pflegen, inniger.

III.

Der moderne, geistiger Problematik abgeneigte, in sportlichen Vorstellungen erzogene Mensch, der die unzeitgemäße Haltung allgemeiner Kunstübung instinktiv ablehnt, fand in den anspruchslosen, ästhetisch aber hochwertigen Produktionen von Film und Jazz ihm besser entsprechende Unterhaltung. Wir haben früher einmal nachzuweisen versucht, wie genau der Geist des Films dem der Musik verhaftet ist.*) Man weiß, daß Filmvorstellungen ohne musikalische Begleitung dezimierte Eindrücke hinterlassen. Da in Europa und Amerika täglich sechs Stunden lang Hunderttausende von Leinwänden mit beweglichen Bildern bestrahlt werden, kann man sich leicht eine Vorstellung von dem ungeheuren Musikverbrauch dieser Industrie machen. Tatsächlich gibt es in Europa seit einigen Jahren etwa fünfzig Musikverleger, die ausschließlich (oder doch in erster Linie) von der Edition musikalischer Filmillustrationen leben. Es läßt sich nicht leugnen: wenigstens quantitativ bezieht der Mensch von heute seine bedeutendsten Musikeindrücke vom Kino. Die eminente erzieherische Macht dieser Eindrücke darf nicht mehr unterschätzt werden; die Filmkapellmeister und die Verleger von Kinomusik tragen einen Teil der Verantwortung für die musikalische Zukunft der Menschheit.

Die Jazzmusik, die einer noch bedeutenderen Nachfrage zu entsprechen hat, steht heute bereits auf wesentlich höherem Niveau. Besonders Amerika, das noch zu etwa achtzig Prozent die Schlagerindustrie beherrscht, trägt dazu bei, diese tanzbare Gebrauchsmusik in diskutable Regionen zu rücken, und so den allgemeinen Geschmack vorteilhaft zu beeinflussen. Und Europa, wo noch immer das Klischee des sentimentalen Schlagertypus von anno 1900 (jeweils wienerisch, berlinisch oder pariserisch gefärbt) nicht ganz ausgerottet ist, hat immerhin einige begabte und geschmackvolle Autoren hervorgebracht, deren wachsende Erfolge Besserung des Gesamtniveaus verheißen.

Hat man bemerkt, daß zum Beispiel Deutschland im letzten Jahr vier musikalisch-dramatische Werke aus sich entließ, an denen sich die Umschichtung, die soziologische Haltung heutiger Kunst mit verblüffender Prägnanz nachweisen läßt? Ich spreche von Straußens »Ägyptischer Helena«, Schrekers

*) Vgl. »Die Musik« XVIII/11, S. 807.

»Singendem Teufel«, Spolianskys Revue »Es liegt in der Luft« und Weills »Dreigroschenoper«. Die diskutablen, künstlerisch belangvollen, ästhetisch einheitlichen sind die letzten beiden, die sich an ein breiteres, universell interessiertes Publikum wenden. Strauß und Schreker, in bürgerlich-historischen Traditionen befangen, haben bei aller artistischen Anstrengung weder Stil noch Resonanz gefunden. Sie mußten vor dem Publikum von 1928 und seinen völlig auf Gegenwart und Zukunft gerichteten Interessen versagen. Der heutige Musikverbraucher wird sich hüten, die Klavierauszüge der »Helena« oder des »Singenden Teufels« durchzuspielen oder gar zu kaufen. Er wird hingegen mit Vergnügen die Songs und Couplets von Weill und Spoliansky zu Hause wiederholen.

IV.

Zu Hause; hier ist die Gelegenheit für intensivste Musikpflege gegeben. Spricht man von Hausmusik, so meint man: klavierspielende Tochter, Streichquartettgeselligkeit, Sonateninbrunst und Gesang nach dem Essen. Auch das hat sich geändert; oft zugunsten der Qualität.
Da die Klavierindustrie nicht in der Lage war, die Preise ihrer Produkte auch nur annähernd denen von Sprechmaschinen und Radioapparaten gleichzustellen (das billigste Zwergpianino kostet 500 Mark, das billigste Grammophon 50, das billigste Radio 10), zieht es der heutige Mittelstand vor, auf diese Produkte zu verzichten. Das Klavier, im 19. Jahrhundert unentbehrliches Bürgermöbel, primitivster Bildungsbeweis seines Besitzers, wird heute nur noch von musikalisch stark Interessierten und Reichen gekauft. Es zu beherrschen ist nicht mehr wie seinerzeit Gebot besserer Kinderstube; die Backfische lernen Turnen statt Seelen- und Tastenmassage. Auch für Violin- und Gesangsunterricht wird wenig Geld ausgegeben, seit man begriffen hat, daß die Maschine es besser macht. Das Genie im eigenen Heim — wer konnte diesem verlockenden Angebot widerstehen? So vollzieht sich der kommerzielle Kontakt zwischen Publikum und Musik nun an zwei Selfaktoren, den technischen Vermittlern Grammophon und Radioapparat. Ist er hier noch ein mittelbarer, da ja das Verhältnis des Radiohörers zur Radiomusik nur das eines Nutznießers ist, so wird er dort zum innigen Besitzverhältnis, vergleichbar dem des Bücherfreundes zur Druckschrift. Die Schallplatte, erschwinglich, mit dem fixen und fertigen Kunstwerk behaftet, geht als vollkommenste Musikalie aus der Fabrik in den Schrank des Käufers über. Sie enthebt ihn mühevoller manueller Arbeit und liefert das Werk in künstlerischer, oft in authentischer Gestalt, von vorzüglichen Musikern interpretiert, zum Studium parat und den Störungen des Konzertsaals entzogen. An ihr vollzieht sich evident die Tatsache einer neuen musikalischen Konsumform, und die letzten fünf Jahre haben die Chancen der Schallplatte einleuchtend genug bewiesen.
Der Musikverbraucher, mit dem man heute zu rechnen hat, ist der Grammophonbesitzer. In Deutschland allein werden monatlich zirka dreihundert

neue Aufnahmen auf den Markt gebracht, von jeder mindestens tausend Exemplare geprägt, von mancher eine Viertelmillion Platten verkauft. Da die Schallplattenindustrie allmählich auf den gröbsten Schund verzichtet und das Durchschnittsniveau der Produktion einigermaßen anständig ist, gehört das Grammophon zu den Kulturfaktoren von allergrößter Bedeutung. In seiner Publizität nur der Presse, dem Radio und dem Film zu vergleichen und übrigens auch stilistisch diesen vielfach koordiniert, wird es das geistige Gesicht seiner Verbraucher, also der gesamten Menschheit, wirksamer beeinflussen als alle Konzerte und Opernaufführungen der Welt.

DER WENDEPUNKT IN DER MODERNEN MUSIK
ODER
DIE EINFACHHEIT DER NEUEN MUSIK

VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

Wollen wir den Wendepunkt in der Entwicklung der modernen Musik betrachten, so müssen wir unsere Blicke auf das Geschehen im allgemeinen Geistes- und Kulturleben richten. Denn Musik steht nicht für sich allein als absoluter Wert in ein und derselben Form verbindlich für alle Zeiten da; sondern Musik »wandelt« sich, wie Paul Bekker sagt*); Musik wird von den Menschen der verschiedenen Epochen stets verschieden *gebraucht*.

In der Literatur unserer Tage wird der Wendepunkt im geistigen Geschehen unserer Zeit sehr genau angegeben, und wir alle wissen ihn noch, fühlen ihn noch in der unmittelbaren Erinnerung. Der *Weltkrieg* erschütterte unsere »Lebensformen« und Lebensgestaltungen, er wühlte auf alltägliches Geschehen, er warf nieder Normen und Gesetze und prägte neues Leben und neue Formen. Die Fratze, die hinter allem ästhetischen, gesellschaftlichen, künstlerischen, selbst religiösen Versprechen und Wortglauben der Menschen verborgen lag, wurde sichtbar in diesen Kriegsjahren. Kein Wunder, daß man begann, allem und jedem zu mißtrauen, zu ändern, anderes und zumeist dem Alten Entgegengesetztes zu schaffen. Aus Jahren der Krise auf allen Gebieten hob überall eine Emsigkeit der Arbeit, eine Unerbittlichkeit des Schaffens und Wiederaufbauens an, die man vielleicht am treffendsten mit dem einen Wort bezeichnen könnte: Reformation.

Daß in diesen Zeiten der Umwälzungen auch die Musik einen grundlegenden Wandel durchmachen mußte, ist von vornherein anzunehmen. Wie hätte sie

*) Vgl. seine »Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen«, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1926.
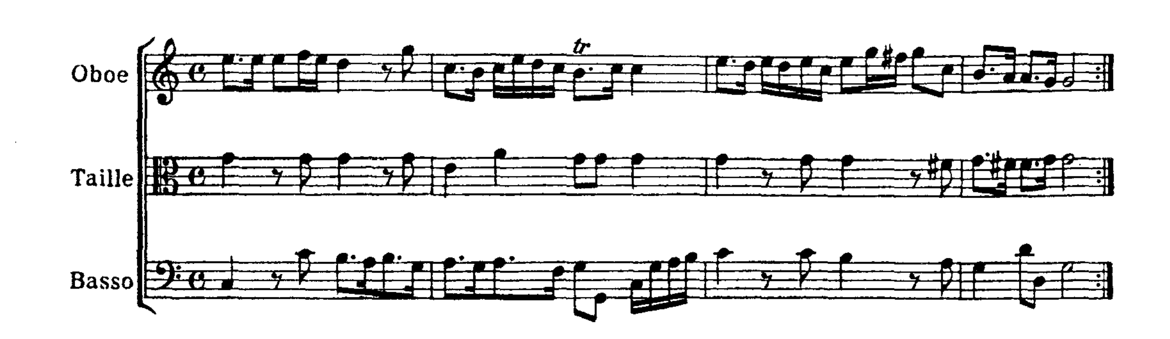
auch fern dem pulsierenden Leben bleiben sollen? Auf die Forderung der Zeit — denn eine solche gibt es trotz aller objektiver Werte — mußte sie in irgendeiner Form reagieren. Überlegen wir, welchen Zustand veränderter Lebenshaltung die Zeit geschaffen hatte und was die große Welle der Umschichtung an sozialen und kulturellen Wirkungen hervorrief, so wird es sofort klar werden, wie es zum Schlagwort, d. h. zum schlagenden, treffenden, kennzeichnenden Wort, Gebrauchsmusik kam. Erinnern wir uns der ersten Nachkriegsjahre. Allen schien es, als gälte es, nur noch das nackte Leben zu retten, als müsse in höchster Not das Letzte an seelischer und körperlicher Kraft zur Rettung aufgeboten werden. Es herrschte überall die *Notwendigkeit.* Im wirtschaftlichen wie im kulturellen Prozeß. Das Lebensüberflüssige versank. Scheingefühle und phantastische Romantik waren keine aktiven Motive für eine Zeit, in der das Sachliche allein Geltung haben konnte. So kam es zu der Besinnung und Konzentration auf die für den Augenblick wichtigsten und heilenden Gebrauchsmotive: zur Proklamation der Arbeit, zur Durchführung einer starken Staatsorganisation und zur Verkündung einer neuen Gemeinschaft.*) Die Musik begann zu reagieren: Krise der Opern- und Konzertmusik, dafür Arbeit und Erziehung an der Musik und durch die Musik; statt gesellschaftlichem Musikgenießen Gemeinschaftsmusizieren. Der aktive Musikant besann sich auf das Nächstliegende, was ihm die Musik zum notwendigsten Gebrauch für eine seelische Erneuerung und Festigung geben konnte. (Daß Gebrauch nicht nur auf Materielles, Nützliches angewandt ist, sondern daß auch die Seele, will sie nicht verkümmern, gespeist werden muß mit dem, was sie braucht, daß auch die Seele einen Bedarf hat, muß einschaltend bemerkt werden.) Und hier in diesem Punkt setzte der Wandel in der Auffassung und Gestaltung von Musik ein. Musik, sie war keine neben dem Leben herlaufende Kunst mehr, an der teilzunehmen eine gewisse Verfeinerung des Lebensprozesses bedeutete; sondern Musik wurde unmittelbar vom Leben gebraucht; Musik ist Lebensnotwendigkeit, nicht Lebensflucht.
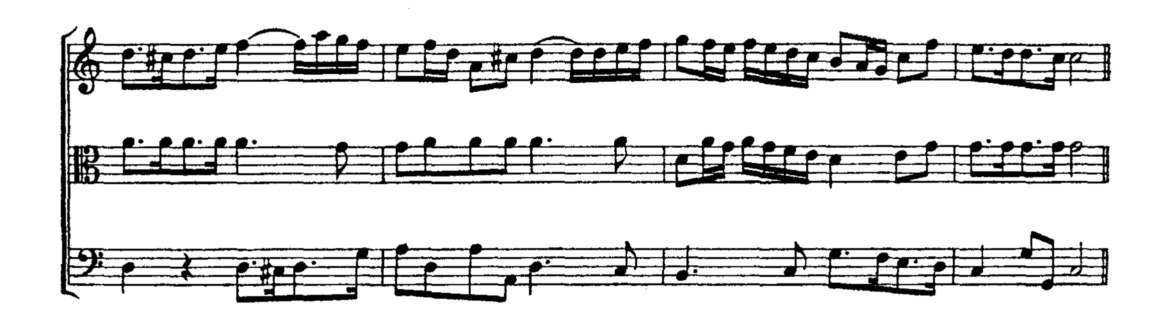
Die Probleme und Fragen, wie man im Gleichlauf zur Zeit auf alles Ausschmückende und einige Hintergründige der Musik zu verzichten begann, können hier nicht weiter entwickelt werden. Aber das soll noch zu bedenken gegeben werden: war es nicht deshalb, daß man Romantik verwarf, weil sie eben in zerfließende, undeutliche Weiten führte, und predigte man nicht deshalb Sachlichkeit, weil sie eben eindeutiger, gebrauchsfähiger den Wert Musik vermittelte? Vielleicht konnte man sich einfach nicht mehr den Luxus Romantik leisten; man mußte sich auf das Notwendigste auch im seelischen Erleben beschränken. Nun, wo sich das Meiste zu stabilisieren beginnt, jetzt stehen wir wieder auch einigem über den Gebrauchswert hinaus offen gegenüber und für das schon anrückende Schlagwort »Neue Romantik« haben wir vielleicht wieder Zeit, Muße und Ohren.

*) Das Wirken dieser drei Grundmotive auf die gegenwärtige Musikgestaltung ist von mir behandelt in: »Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik«, Quelle & Meyer, Leipzig 1929.

Alte Gebrauchsmusik

Marsch der Nürnberger Stadtmusik beim Frankfurter Pfeifergericht



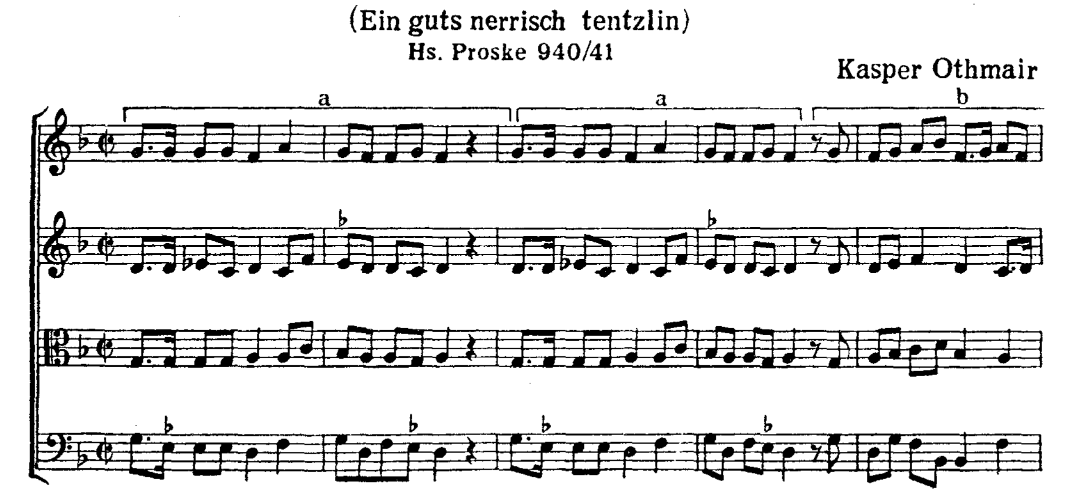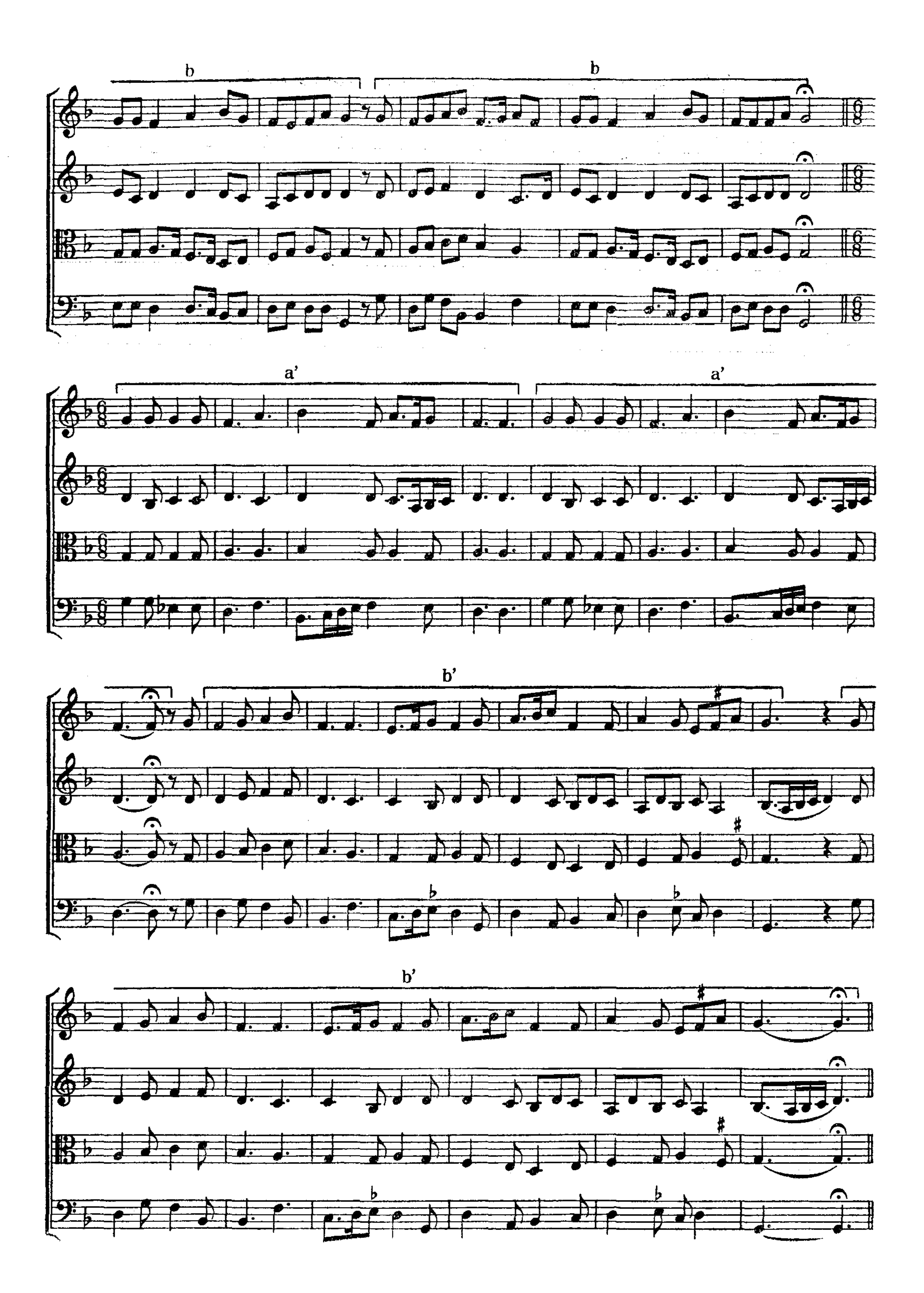


Bauerntanz

(Ein guts nerrisch tentzlin)

Hs. Proske 940/41

Kasper Othmair
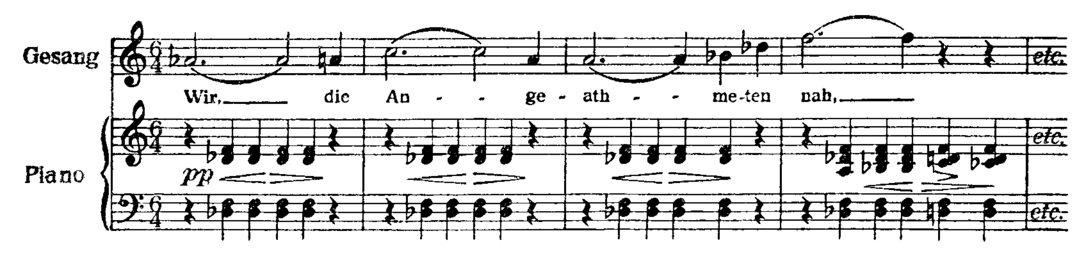




b
b
a'
a'
b'
b'

Wie äußerte sich der Wendepunkt in der Entwicklung der Musik musiktechnisch gesehen? Bei der Beantwortung dieser Frage wird jeder Aufsatz dieses Heftes eine Erklärung für sein Gebiet und seinen besonderen Stoff geben. Bleiben wir hier beim Allgemeinen. Die Entwicklung tendierte zunächst zu einer ganz starken Betonung der Musik als Gebrauchskunst, insofern als der schaffende Musiker, dem die Verpflichtung obzuliegen schien, den Kunstapparat und das Virtuosentum der Romantik traditionell fortzuführen, revolutionierte, experimentierte und die Musik *vereinfachte*. Denn Einfachheit ist die Vorbedingung für jede Gebrauchsmusik. Dieses Prinzip der Vereinfachung, begonnen mit der Entthronung der großen Orchestermusik und der Einsetzung der neuen Kammermusik, ist in den Werkstilen der »modernen« Komponisten zu verfolgen. Gewiß hat es, besonders zu Beginn, starke Rückfälle und auch Ausfälle in komplizierteste Musik, besonders durch die Linienhäufung gegeben; aber die Tendenz scheint doch zur unbedingten Vereinfachung und Vermeidung des Überflüssigen zu führen. Beispiele mögen zeigen, wie einzelne Komponisten dieser Grundforderung entsprachen.

Hindemith: Er beginnt (meines Erachtens nach) stark romantisch inspiriert; Schumann, selbst Wagner klingen an. Von einer äußersten Komplizierung, allerdings auch zugleich äußersten Verdichtung eines neuen, eigenen Stiles etwa im »Marienleben« führt er hinüber zu immer größerer Einfachheit. Ein Decrescendo im Schwierigkeitsgrad liegt fast von Werk zu Werk auch in der Klaviermusik vor (Klaviermusik I. Teil — Klaviermusik II. Teil). In seiner Berührung zur Jugendmusik, in seiner Durchdringung der Probleme Mechanische Musik, Filmmusik prägt er den Typ einer neuen Gebrauchsmusik, schafft er einen »musikantischen« Stil. Dieser Stil ist bei ihm erfüllende Resonanz der Zeitforderung nach Einfachheit und Sachlichkeit.

Křenek: Die Linie von einer komplizierten Musik hin zu einer freieren, leichteren Musik ist hier deutlich erkennbar. Der »Schwere« der Toccata und Chaconne und der 2. Sinfonie folgt die »Gefälligkeit«, die bis in seine jüngsten Werke, etwa die 2. Klaviersonate währt. Der sich auch in der Klaviermusik ankündende »melodische« Stil charakterisiert Křeneks Liedmusik. Die Einfachheit folgender *Kantilene* in O Lacrymosa II ist überraschend:



Das freie Ausschwingen aller musikalischer Elemente gibt Křeneks eigentlichstem Gebiet, der Oper, das Gepräge. Křenek bindet seine Musik nicht, es

sei denn an die Gebote seiner eigenen Phantasie, an die Grenzen der »gebräuchlichen« Kunstformen und speziell an die Ausdruckskraft der menschlichen Stimme. Das Prinzip der Einfachheit hat bei Křenek zu einem »melodischen, kantablen« Stil geführt.

Strawinskij: Er ist ein Beispiel dafür, daß dem Publikum der Stil mit jedem Werk ein ganz neuer zu sein scheint, während in Wahrheit der Komponist sich treu blieb und nur Variationen um das *eine* Schaffensthema schuf. Strawinskijs Bedeutung für die Vereinfachung der Musik ist außerordentlich. Dennoch wird sie vom Publikum selten anerkannt und gewürdigt. Zum Nachdenken möge folgender Satz des Schweizer Dichters C. F. Ramuz in seinen Erinnerungen an Igor Strawinskij anregen: »Eine Gattung zu erneuern oder einzuführen bedeutet auch dann Verwicklung und Schwierigkeit, wenn man nach Vereinfachung gezielt hat.« War es zunächst die Rhythmik, mit der Strawinskij romantische Klanggebilde zurück zur Deutlichkeit führte, so ist es in seinen späteren Werken der formale Wille, der das Prinzip der Einfachheit kündet. Sein »monumentaler« Stil zieht in Melodie, Harmonie und Rhythmus äußerste Konsequenzen der Vereinfachung. Von hier aus wird auch folgendes klar: in dieser Musik herrschen nur die einfachen Gefühle, keine Gefühlskomplexe.

Schönberg: Prototyp des Gegensatzes wird man denken; die Ausnahme der Regel wird man annehmen. Vielleicht. Doch scheint mir auch in Schönbergs Musik ein Hinneigen zur Vereinfachung vorzuliegen, zumindest ein Versuch, die Grundlagen einfacher Tongesetze für die neue Musik zu entdecken. Denn was ist das Zwölftonsystem und sein Gebrauch anderes als Begrenzung und einfache Deutlichmachung tonaler Formen. Daß auch Schönberg Rücksicht auf die Forderung der Zeit, ja des Publikums nimmt, konnte man unlängst lesen, als er schrieb, daß er in der Instrumentierung seiner Orchestervariationen dem Publikum zuliebe wieder auf die alte Instrumentierungsart zurückgegriffen habe. Vielleicht ist es richtig, Schönberg als Vereinfacher der reinen Form zu bezeichnen.

Weill: Bühnenkomponist in erster Linie, wirkt Weill eigentlich nur als Gebrauchsmusiker reinster Prägung. Das Geschehen auf der Bühne typisch zusammenzufassen und zu vereinfachen, Musik ganz deutlich und einprägsam zu einem neu geschichteten Publikum sprechen zu lassen, ist ihm im Verein mit Bert Brecht bisher am besten in der Dreigroschenoper gelungen. Bei Weill läßt sich *eine* Form nennen, in der ihm das Prinzip des Einfachen am klarsten gelang, das ist der Song. (Vgl. den Salomon-Song in der Notenbeilage.)

* * *

Wie immer wir uns auch zum Thema Gebrauchsmusik stellen mögen: wenn sie uns in der Musik den Wendepunkt zum Einfachen, Klaren vermittelte, wir werden ihr und ihrer Zeitverbundenheit dankbar sein müssen.

ÜBER DEN GESTISCHEN CHARAKTER DER MUSIK

VON

KURT WEILL-BERLIN

Der Komponist Kurt Weill, der typische Gebrauchsmusik für unsere Zeit geschaffen hat, äußert sich in diesem Aufsatz über konstruktive Grundlagen seiner Opernwerke. *Die Schriftleitung*

Bei meinen Versuchen, zu einer Urform des musikalischen Bühnenwerkes zu gelangen, habe ich einige Beobachtungen gemacht, die mir zunächst als völlig neue Erkenntnisse erschienen, die sich aber bei näherer Betrachtung durchaus in die geschichtlichen Zusammenhänge einordnen ließen. Während ich mich bei meiner eigenen Arbeit immer wieder über die Frage: »Welche Anlässe gibt es für Musik auf der Bühne?« zur Entscheidung gezwungen habe, tauchte bei der rückwärtigen Betrachtung eigener oder fremder Opernproduktion eine andere Frage auf: »Wie ist die Musik auf dem Theater beschaffen, und gibt es bestimmte Eigenschaften, die eine Musik zur Theatermusik stempeln?« Es ist ja oft festgestellt worden, daß eine Reihe bedeutender Musiker sich entweder gar nicht mit der Bühne beschäftigt hat oder vergebliche Versuche angestellt hat, sich die Bühne zu erobern. Es muß also bestimmte Eigenschaften geben, die eine Musik für das Theater geeignet erscheinen lassen, und ich glaube, daß man diese Eigenschaften unter einem Begriff zusammenfassen kann, den ich als den gestischen Charakter der Musik bezeichnen möchte.

Ich setze dabei jene Form des Theaters als gegeben voraus, die mir für eine Oper in unserer Zeit die einzig mögliche Grundlage zu bieten scheint. Das Theater der vergangenen Epoche war für Genießende geschrieben. Es wollte seinen Zuschauer kitzeln, erregen, aufpeitschen, umwerfen. Es rückte das Stoffliche in den Vordergrund und verwandte auf die Darstellung eines Stoffes alle Mittel der Bühne vom echten Gras bis zum laufenden Band. Und was es seinem Zuschauer gewährte, konnte es auch seinem Schöpfer nicht versagen: auch er war ein Genießender, als er sein Werk schrieb, er erlebte den »Rausch des schöpferischen Augenblicks«, die »Ekstase des künstlerischen Schaffensdrangs« und andere Lustgefühle. Die andere Form des Theaters, die sich heute durchzusetzen beginnt, rechnet mit einem Zuschauer, der in der ruhigen Haltung des denkenden Menschen den Vorgängen folgt und der, da er ja denken will, eine Beanspruchung seiner Genußnerven als Störung empfinden muß. Dieses Theater will zeigen, was der Mensch tut. Es interessiert sich für Stoffe nur bis zu dem Punkt, wo sie den Rahmen oder den Vorwand menschlicher

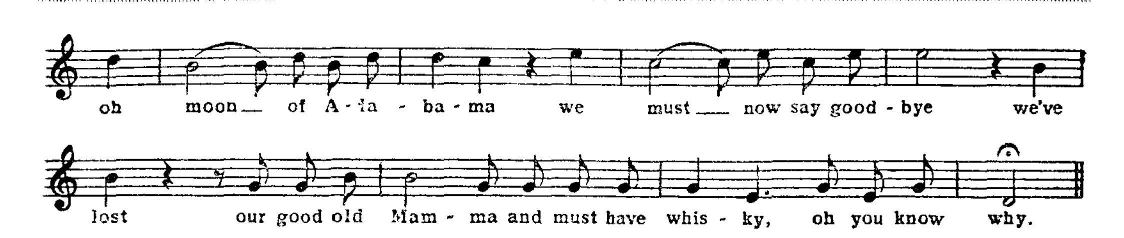
Beziehungen geben. Es legt daher größeren Wert auf die Darsteller als auf die Mittel der Bühne. Und das Genießertum, auf das sein Publikum verzichtet, ist auch seinem Schöpfer versagt. Dieses Theater ist im stärksten Maße unromantisch. Denn »Romantik« als Kunst schaltet das Denken aus, sie arbeitet mit narkotischen Mitteln, sie zeigt den Menschen nur im Ausnahmezustand, und in ihrer Blütezeit (bei Wagner) verzichtet sie überhaupt auf eine Darstellung des Menschen.

Wenn man diese beiden Formen des Theaters auf die Oper anwendet, so zeigt sich, daß der Komponist heute seinem Text gegenüber nicht mehr die Stellung des Genießenden einnehmen darf. In der Oper des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bestand die Aufgabe der Musik darin, Stimmungen zu erzeugen, Situationen zu untermalen und dramatische Akzente zu unterstreichen. Auch jene Form des musikalischen Theaters, die den Text nur als Anlaß für ein freies, ungehemmtes Musizieren benutzt, ist schließlich nur eine letzte Konsequenz aus dem romantischen Opernideal, weil sich hier die Musik noch weniger als im Musikdrama an der Durchführung der dramatischen Idee beteiligt.

Die Form der Oper ist ein Unding, wenn es nicht gelingt, der Musik im Gesamtaufbau und in der Ausführung bis ins einzelnste eine vorherrschende Stellung einzuräumen. Die Musik der Oper darf nicht die ganze Arbeit am Drama und seiner Idee dem Wort und dem Bild überlassen, sie muß an der Darstellung der Vorgänge aktiv beteiligt sein.
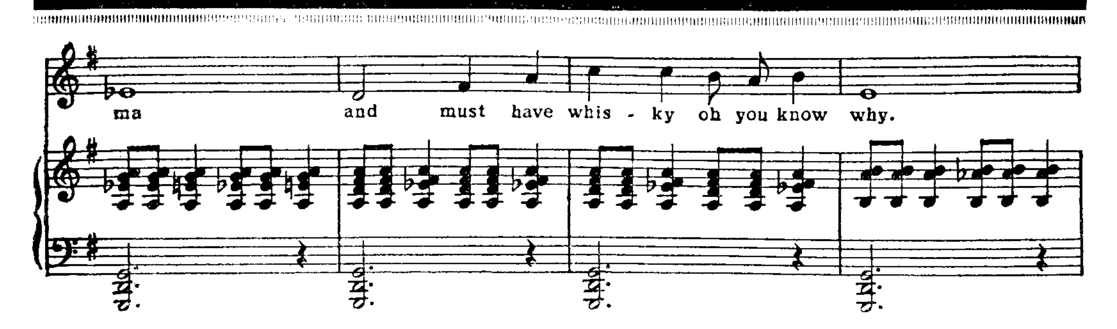
Und da es sich im Theater von heute um die Darstellung des Menschen handelt, so muß auch die Musik einzig auf den Menschen bezogen sein. Nun gehen der Musik bekanntlich alle psychologischen oder charakterisierenden Fähigkeiten ab. Dafür hat die Musik eine Fähigkeit, die für die Darstellung des Menschen auf dem Theater von entscheidender Bedeutung ist: sie kann den Gestus wiedergeben, der den Vorgang der Bühne veranschaulicht, sie kann sogar eine Art von Grundgestus schaffen, durch den sie dem Darsteller eine bestimmte Haltung vorschreibt, die jeden Zweifel und jedes Mißverständnis über den betreffenden Vorgang ausschaltet, sie kann im idealen Falle diesen Gestus so stark fixieren, daß eine falsche Darstellung des betreffenden Vorgangs nicht mehr möglich ist. Jeder aufmerksame Theaterbesucher weiß, mit wieviel falschen Tönen, mit wieviel verlogenen Bewegungen oft die einfachsten und natürlichsten menschlichen Handlungen auf der Bühne dargestellt werden. Die Musik hat die Möglichkeit, den Grundton und den Grundgestus eines Vorgangs soweit festzulegen, daß wenigstens eine falsche Auslegung vermieden wird, wobei dem Darsteller immer noch reichlich Gelegenheit zur Entfaltung seiner persönlichen Eigenart bleibt. *Natürlich ist gestische Musik keineswegs an den Text gebunden*, und wenn wir Mozarts Musik überall, auch außerhalb der Oper, als »dramatisch« empfinden, so kommt das eben daher, daß sie nie ihren gestischen Charakter aufgibt.

Wir finden gestische Musik überall, wo ein Vorgang zwischen Mensch und Mensch in naiver Weise musikalisch dargestellt wird. Am auffallendsten: in den Rezitativen der Bachschen Passionen, in den Opern Mozarts, im »Fidelio« (»Nur hurtig fort und frisch gegraben«), bei Offenbach und Bizet. »Dies Bildnis ist bezaubernd schön« — die Haltung eines Mannes, der ein Bild betrachtet, ist hier durch die Musik allein bestimmt. Er kann das Bild in der rechten oder linken Hand, nach oben oder unten halten, er kann durch einen Scheinwerfer beleuchtet sein oder im Dunkeln stehen — sein Grundgestus ist richtig, weil er von der Musik richtig diktiert ist.
Wie sind die gestischen Mittel der Musik beschaffen? Sie äußern sich zunächst in einer rhythmischen Fixierung des Textes. Die Musik hat die Möglichkeit, die Akzente der Sprache, die Aufteilung der kurzen und langen Silben und vor allem die Pausen schriftlich zu notieren und dadurch die schwersten Fehlerquellen der Textbehandlung auf der Bühne auszuschalten. Man kann übrigens einen Satz auf die verschiedensten Arten rhythmisch interpretieren, und auch derselbe Gestus ist in verschiedenen Rhythmen auszudrücken; das Entscheidende bleibt nur, ob der richtige Gestus getroffen wird. Diese rhythmische Fixierung, die vom Text her erreicht wird, bildet aber nur die Grundage einer gestischen Musik. Die eigene produktive Arbeit des Musikers setzt erst dann ein, wenn er mit den übrigen Ausdrucksmitteln der Musik den Kontakt zwischen dem Wort und dem, was es ausdrücken will, herstellt. Auch die Melodie trägt den Gestus des darzustellenden Vorgangs in sich, aber da der Bühnenvorgang bereits rhythmisch aufgesogen ist, bleibt für die eigentlichen musikalischen Ausdrucksmittel, für die formale, melodische und harmonische Gestaltung ein viel größerer Spielraum als etwa in einer rein schildernden Musik oder in einer Musik, die neben der Handlung herläuft unter der ständigen Gefahr, zugedeckt zu werden. Die rhythmische Festlegung von seiten des Textes ist also für den Opernkomponisten keine schlimmere Fessel als zum Beispiel das Formschema der Fuge, der Sonate, des Rondos für den klassischen Meister. Im Rahmen einer solchen rhythmisch vorausbestimmten Musik sind alle Mittel der melodischen Ausbreitung, der harmonischen und rhythmischen Differenzierung möglich, wenn nur die musikalischen Spannungsbögen dem gestischen Vorgang entsprechen. So ist etwa ein koloraturartiges Verweilen auf einer Silbe durchaus angebracht, wenn es durch ein gestisches Verweilen an der gleichen Stelle zu begründen ist.
Ich gebe ein Beispiel aus meiner eigenen Praxis. Brecht hatte früher aus dem Bedürfnis einer gestischen Verdeutlichung heraus zu einigen seiner Dichtungen Noten aufgezeichnet. Hier ist ein Grundgestus rhythmisch in der primitivsten Form festgelegt, während melodisch die durchaus persönliche und nicht nachzuahmende Gesangsweise festgehalten ist, in der Brecht seine Songs vorträgt. Der Alabama-Song sieht in dieser Fassung so aus:



Man sieht: das ist nicht mehr als eine Aufzeichnung des Sprachrhythmus und als Musik überhaupt nicht zu verwenden. In meiner Komposition desselben Textes ist der gleiche Grundgestus gestaltet, nur ist er hier erst mit den viel freieren Mitteln des Musikers wirklich »komponiert«. Der Song ist bei mir ganz breit angelegt, schwingt melodisch weit aus, ist auch rhythmisch durch die Begleitungsformel ganz anders fundiert — aber der gestische Charakter ist gewahrt, obwohl er in einer ganz anderen Erscheinungsform auftritt:

oh moon of A - la - ba - - -
ma, we now must say good bye
we've lost our good old Mam - - -



Es ist noch zu sagen, daß keineswegs alle Texte gestisch zu gestalten sind. Die neue (oder: erneuerte) Form des Theaters, die ich meinen Ausführungen zugrunde lege, wird ja heute nur von sehr wenigen Dichtern gehandhabt, und nur diese Form erlaubt und ermöglicht eine gestische Sprache. Daher ist das hier angeschnittene Problem in gleichem Maße ein Problem des modernen Dramas. Aber für die Bühnenform, die vom Menschen aussagen will, ist die Musik durch ihre Fähigkeit einer gestischen Fixierung und Verdeutlichung des Vorgangs unentbehrlich. *Und nur eine Form des Dramas, für die die Musik unentbehrlich ist, läßt sich vollkommen auf die Bedürfnisse jenes rein musikalischen Kunstwerkes umstellen, das wir Oper nennen.*



Lotte Reiniger:
Kanonensong aus der Dreigroschenoper von Kurt Weill

ZUR DREIGROSCHENOPER

VON

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO-FRANKFURT a. M.

Der Erfolg der Dreigroschenoper, groß wie nur der einer Operette, verführt zum Glauben, mit einfachen Mitteln, in purer Verständlichkeit sei hier schlicht die Operette gehoben und für den Bedarf eines wissenden Publikums genießbar gemacht, das sich nicht zu langweilen braucht, ohne doch der Kurzweil sich schämen zu müssen. Man meint, auf den platten Speisetisch der Gesellschaft sei mit sicherem Stoß das Kolumbusei einer Kunst gestellt, die in sich selber stimme oder, wie man das so nennt, die Niveau habe, und die zugleich von der Gesellschaft zu verzehren wäre. Wer soziologisch der schönen Übereinstimmung mißtraut, sieht sich zunächst von der Tatsache des Erfolges eben widerlegt — eines Erfolges, den die Harmlosen tragen und die fortgeschrittensten Intellektuellen legitimieren. Man ist also gehalten, Zweifel wider die angeblich gehobene Operettenform des Werkes an ihm selber zu erhärten und damit seinen Erfolg als Mißverständnis zu enthüllen; endlich das Werk, wofern es standhält, gegen seinen Erfolg in Schutz zu nehmen. Der Erfolg bedeutender Werke bei ihrem Erscheinen ist allemal Mißverständnis. Nur unter der Hülle des Bekannten und Geläufigen vermögen neue Ursprungsgehalte sich mitzuteilen und in Kontakt zu kommen mit denen, die sie vernehmen, wofern sie nicht im Dunkel des Werkes zuvor sich verhüllen; die Rede von Mahlers Banalität, vom Romantiker und dann vom Impressionisten Schönberg bezeugt es. Vielleicht liegt die Spannung von Werk und Vernehmendem, wie sie die Geschichte des Werkes eröffnet, durchaus nur im Mißverständnis, und es wäre von der Dreigroschenoper nichts Abenteuerliches behauptet, wenn man solches Mißverständnis in ihr suchte. Denn der Deutung als neuer Operette kommt ihre Oberflächengestalt sehr entgegen. Jeder vermag die Melodien nachzusingen, die für Schauspieler geschrieben sind; die Rhythmik, einfacher als die des Jazz, von dem viel Farbe stammt, hämmert sich in Sequenzen ein; das ganz homophone Gefüge läßt sich vom Laien durchhören; die Harmonik hält mit der Tonalität, zumindest mit den tonalen Akkorden Haus. Das klingt zunächst, als sei der Weg ins Paradies der Verständlichkeit mit allen Errungenschaften der Neuzeit gepflastert und frischweg begangen; wohl also sind, um Westphals Ausdruck zu gebrauchen, zwischen den Akkorden die funktionellen Drähte durchschnitten, weil man das doch gerne tut, in neuer Sachlichkeit, die sie kahl zweckmäßig aneinanderrückt, wohl sind sie mit Groteske gewürzt, mit Jazz gelockert; jedoch sie selber, die Akkorde, bleiben schließlich wie sie sind. Kurz, es läßt sich an, als sei dem behaglich gebildeten Mann ein Vorwand geliefert, öffentlich das schön zu finden, was er sich bislang insgeheim vom Grammophon vorspielen ließ.

Allein schon der zweite Blick, der auf das Werk geht, findet, daß es sich nicht so verhält. Wohl hat die Dreigroschenoper zunächst die Gebärde der Opern- und mehr noch der Operettenparodie; aus Oper und Operette bewahrt sie die Mittel, indem sie sie verzerrt. Aber gerade, daß sie jene Formen so stumpf mitnimmt, so durchaus unbehelligt läßt, wie es nur einer Haltung möglich ist, die mit den freigewählten Formen wenig zu schaffen hat, während ja Edeljazzkomponisten solche Elemente behend modernisieren und geläufig verfeinern — daß also Oper und Operette in starrem Grinsen gleichsam hier vorkommen, sollte gegen die glückliche Popularität bedenklich stimmen. Denn so blank hergeholt aus dem Vergangenen kann ja nichts, was sich da begibt, buchstäblich genommen werden. Und auch der Begriff der Parodie, der helfen möchte, dies nach außen simple Zitieren zu verstehen, führt nicht weit. Welchen Sinn, welche Aktualität gar sollte es haben, die Oper zu parodieren, die tot ist, oder auch die Operette, über deren Sphäre so wenig Täuschung möglich ist, daß sie nicht erst demaskiert zu werden braucht, ihr hohles Gesicht zu zeigen?

Was eigentlich sich begibt, wird man eher erkennen an dem, was weitab von sinnfälliger Aktualität und parodischer Absicht geschieht, nicht keß und schnittig, nicht bargerecht, sondern altmodisch eher, staubig, zeitfremd und schal, 1890, 1880 sogar. Man kennt das Liebesduett von Mackie und Polly, im Stall; eine Valse lente, keinen Boston, wohlverstanden; so innig abgestanden und weinerlich tröstend, wie es nur noch auf der Drehorgel vorkommt; auch die schnaufenden Cäsuren erinnern daran, sind Löcher in der Walze; und ein Pathos der Liebe lebt sich aus wie von der ersten großen elektrischen Ausstellung; einen hohen Busen müßte die Frau haben und dicke, g'schamig präsentierte Waden; hinten vielleicht eine Tournüre oder wenigstens einen Cul de Paris. Der Kavalier trägt in der einen Hand einen Chapeau claque und in der anderen ein künstliches Bukett; er tut es nicht, da er ja im neusachlichen Stall sich befindet, aber die Musik tut es doch für ihn. Dazu singen sie vom Schriftstück vom Standesamt, das sie nicht haben, und möchten wissen, wer uns getraut, gleich dem guten alten Zigeunerbaron, der ja immerhin den Dompfaff dafür in Anspruch nimmt; trübselige Libertinage des Anno dazumal, als die Großmutter ein Verhältnis hatte und keiner es sich träumen ließ. Das will nun eben geträumt werden und nicht parodiert, sowenig jemals Totes der Parodie sich gibt. Wohl aber kehrt es zurück als *Gespenst*. Man weiß von Photos, Modebildern, auch solchen Melodien; wieviel an Oberflächengut aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts uns bereits von sich aus gespenstisch wurde. Die Oberfläche eines Lebens, das scheinhaft geschlossen war und verfiel, ist durchsichtig geworden, nachdem Leben entwich; die verwesende Gemütlichkeit jenes Bürgertums geistert als Angst in unseren Träumen; der Traumfetzen, wie wir sie einzig davon noch haben, vermag Kunst sich zu bemächtigen; sie darf ihren dämonischen Grund aufdecken, dem

der Name noch fehlt, auf ihn als ihren Gegenstand sich richten, und ihn namenlos im Bild ergreifen, heißt bereits ihn deuten und zerstören. Dies ist mit der Dreigroschenoper gemeint, mag immer es nicht bewußte Absicht der Autoren gewesen sein, die in der Gestalt dachten und Erkenntnis in der Gestalt bewährten. In der Opern- und Operettenform seiner kompositorischen Oberfläche faßt das Werk die kleinen Gespenster jener Bürgerwelt und läßt sie zu Asche werden, indem es sie dem grellen Licht der wachen Erinnerung aussetzt. Die Sprünge der Musik von 1890, daraus deren Gehalt floh; die Falschheit der Gefühle darin; was immer Zeit an Bruchstellen in die gewesene Oberfläche schlägt — Weill, der es von heut und hier, von drüben also und in dreidimensionaler Perspektive schaut, auf den Hintergrund der verlorenen Zeit, Weill muß gleichsam real auskomponieren, was an jenen Dingen die Zeit fürs Bewußtsein vorkomponiert hat. Die Melodien von damals sind brüchig, und ihre metrische Kasernenordnung hören wir als Aneinandergefügtsein von Bruchstücken; darum komponiert Weill seine neuen Melodien, die alten zu deuten, selber schon in Brüchen, fügt die Trümmer der Floskeln aneinander, die die Zeit zerschlagen hat. Die Harmonien, die fatalen verminderten Septimakkorde, die chromatischen Alterationen von diatonisch getragenen Melodieschritten, das Espressivo, das nichts ausdrückt, sie klingen uns falsch — also muß Weill die Akkorde selber, die er da herholt, falsch machen, zu den Dreiklängen einen Ton hinzusetzen, der so falsch klingt wie uns eben die reinen Dreiklänge aus leichter Musik von 1890 klingen; muß die Melodieschritte verbiegen, weil jene simpeln erinnerten uns verbogen sind, muß die Stupidität jener Modulationen selber gestalten, indem er gar nicht moduliert, sondern sich folgen läßt, was nicht zusammengehört und auch nicht zusammengehörte, als dazwischen moduliert wurde; oder muß, in den kunstvollsten Stellen der Partitur, die modulatorischen Schwergewichte so verschieben, daß die harmonischen Proportionen umkippen, um in den dämonischen Abgrund der Nichtigkeit jener von Nichts zu Nichts modulierenden Kompositionsweise einzustürzen. Von solcher Technik führt ein sehr genauer Weg zum besten, radikalen Strawinskij; dem des Soldaten oder der vierhändigen Klavierstücke, die ja auch guten Teiles als Parodien anheben. Nur beeilt sich Strawinskij, jene Formwelt zu verlassen, mit Laune und Ausfall sie zu überspielen, und sucht rasch anderswo sein Heil als hier, wo zwischen Wahnsinn und Trivialität nur wenig Platz gelassen ist; während Weills Verfahrungsart um so tiefer in die Gespensterregion eindringt, je dichter er sich an deren zerspellten Wänden entlangtastet; je treuer also er scheinbar nimmt, was die alte Operette ihm darbietet. Derart versteht sich die musikalische Gestalt; das fremde, beziehungslose Nebeneinander der banalen Klänge, deren Versetztsein mit falschen Tönen, die photographische, fast pornographische Glätte des rhythmischen Ablaufs; das beharrliche Aufgebot eines musikalischen Ausdrucks, der nichts möchte als ins völlig Sinnleere sich ergießen.

Es mag von großer und aufklärender Macht sein, wenn dem 19. Jahrhundert darin die Formeln des *Jazz* sich gesellen, der hier, unterm Monde von Soho, schon so abgeschieden klingt wie nur dies »Wer uns getraut«. Zur deutenden Form der Oper stimmt völlig, daß sie sich ihren Stoff von einer anderen Oper vorgeben läßt und ebenso, daß sie diesen Stoff im *Lumpenproletariat* beläßt, das selbst wieder in einem Hohlspiegel die gesamte fragwürdige Ordnung der bürgerlichen Oberwelt reflektiert; Lumpen und Trümmer, das allein ist fürs erhellte Bewußtsein von jener gründlich entzauberten Oberwelt übrig geblieben, Lumpen und Trümmer nur vermag es vielleicht im Bilde zu erretten. Die gewesene Operette enthüllt sich der Dreigroschenoper als satanisch; darum bloß ist sie als gegenwärtige Operette möglich. Mit der Gemütlichkeit der praktikabeln Operette, mit der frischfröhlichen Gebrauchsmusik hat es ein jähes Ende.
Dies allerdings ereignet sich nicht im klaren Vorsatz und nicht einmal durchaus eindeutig. Es scheint das Schicksal jedes deutenden Künstlers, der sich in jene dämonische Sphäre des Verfallenen ernstlich hineinwagt, daß er ihr um so gefährlicher erliegt, je tiefer er sie erreicht, Strawinskij erging es nicht anders. Dafür, daß die Dreigroschenoper die leichte Musik von 1890 im Bilde gestaltet und trifft, hat sie mit dem Preis zu zahlen, daß sie über weite Strecken die leichte Musik von 1930 wird. Eine Fülle an ungebrochen Vitalem aus der Jazzregion steckt darin, die jene anreizt, welche als Leichen auf der Bühne sich begegnen müßten; dicht genug, spiegelnd und bunt ist die parodische Oberfläche, um die an Spaß glauben zu machen, die ein wenig besser, aber doch nicht gar zu scharf hinsehen. Und die Melodien, die können sie tatsächlich nachsingen. Die Kindlein, sie hören es gerne, wenn auch die Zuhälter ihre Moral haben, die man belacht, weil sie beruhigt; und wenn die Verbrecher sich als ebensolche Spießer herausschälen wie die anständigen Leute im Parkett, die sie zugleich ihrer Freizügigkeit wegen beneiden. Auch darf der erotische Affektionswert des feschen Mackie Messer nicht unterschätzt werden. Schließlich kommen die Zuschauer, die den Erfolg machen, vom Kurfürstendamm und nicht von der Weidendammer Brücke, wo man das Stück spielt, dem ehrwürdigen Requisit der Armeleutepoesie. Aber damit ist gegen den aufrührerischen, auch überstofflich aufrührerischen Charakter der Dreigroschenoper nichts bewiesen. Viele Wege hat die Gesellschaft, mit unbequemen Werken fertig zu werden. Sie kann sie ignorieren, sie kann sie kritisch vernichten, sie kann sie schlucken, so, daß nichts mehr davon übrig bleibt. Die Dreigroschenoper hat ihr zum letzten Appetit gemacht. Indessen, es ist noch die Frage, wie ihr die Mahlzeit bekommt. Denn noch als Genußmittel bleibt die Dreigroschenoper gefährlich: keine Gemeinschaftsideologie kommt da vor, stofflich nicht und auch musikalisch nicht, da nichts Edles und Verklärendes als Kollektivkunst gesetzt, sondern der Abhub von Kunst aufgehoben wird, dem Abhub der Gesellschaft den Laut zu finden. Und wer hier die abgeworfenen kollek-

tiven Gehalte deutet, ist durchaus einsam, nur bei sich selber; vielleicht gefällt es ihnen nur darum so gut, weil sie seine Einsamkeit wie die eines Clowns belachen können. Mit keiner Melodie der Dreigroschenoper kann man Wiederaufbau spielen; ihre ausgehöhlte Einfachheit ist nichts weniger als klassisch. Eher könnte sie schließlich doch in Bars gespielt werden, deren Halbdunkel sie jäh erleuchtet, als auf der Wiese gesungen. Wohl gilt die Dreigroschenoper dem Kollektiv — und welche Kunst von Wahrheit, wäre es auch die einsamste, hätte es nicht in sich —, jedoch nicht das vorhandene, nicht existente, dem sie diente, sondern ein nicht vorhandenes, existentes, das sie mit aufrufen möchte. Die Deutung des Gewesenen, die glückt, wird ihr zum Signal eines Zukünftigen, das sichtbar wird, weil das Alte deutbar geworden ist. So nur und in keinem banaleren Sinne läßt sich die Dreigroschenoper trotz Singbarkeit und Kasse als Gebrauchsmusik ansehen. Es ist Gebrauchsmusik, die heut, da man im Sicheren ist, zwar als Ferment genossen, nicht aber gebraucht werden kann, das zu verdecken was ist. Wo sie aus Deutung in unmittelbare Sprache umschlägt, fordert sie offen: »... denn es ist kalt: Bedenkt das Dunkel und die große Kälte«.



Lotte Reiniger:
Auftauchen des reitenden Boten aus der Dreigroschenoper
von Kurt Weill

ALTE UND ÄLTERE ZWECKMUSIK

VON

CURT SACHS-BERLIN

Die Musik beginnt ihren Siegeszug durch die Jahrtausende der Menschheitsgeschichte nicht als Kunst — als Kunst in der heutigen engbeschränkten Fassung sinnlichen Genusses, wohlgefälliger Zerstreuung und gegenstandsloser Erbauung. Diese Erkenntnis ist gewiß nicht neu; die ernsthaften Forscher des vorigen Jahrhunderts ließen sich durch die Berichte oberflächlicher Reiseschriftsteller über die wahre Art und Haltung der Musik heutiger Naturvölker nicht täuschen und erkannten die ausschließliche Zweckhaftigkeit aller urwüchsigen Musik.

Aber das vorige Jahrhundert ist das Jahrhundert der Aufklärung und Verstandesmäßigkeit, der Technik und Nationalökonomie gewesen — ein Jahrhundert, dessen Geist dem der Menschheitsjugend so weltenfremd gegenüberstand, daß er auch in die musikalischen Erscheinungen Gesichtspunkte hineindeutete, die sich mehr und mehr als verkehrt erweisen.

Zweckhaftigkeit — das hieß für das 19. Jahrhundert: Lieder werden gesungen, »um« dem Weibe zu gefallen, oder »um« gemeinsame Arbeit durch gleichen Rhythmus zu regeln und zu befeuern; Muscheln werden zu Trompeten gebohrt, Baumstämme zu Trommeln gehöhlt, »um« Verständigungssignale über weite Strecken zu ermöglichen, die menschlicher Ruf nicht durchmißt.

All das kann als richtig belegt werden. Nur hat man nicht beachtet, daß die Belege erst aus später Zeit, aus jüngeren, uns nahen Kulturen stammen.

Die weit ursprünglichere und unendlich fruchtbarere Zweckhaftigkeit ruht auf völlig anderer Grundlage. Sie ist in der Einleitung eines soeben erscheinenden Buches*) umrissen und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Der wesentliche Kern dieser Grundlage ist die Überspannung des Kausalitätsglaubens im Geist der Primitiven. Sie führt dahin, jedem Sein und jedem Tun eine stoffliche, mechanische Wirkung zuzuschreiben. Durch tausend Züge modernen Aberglaubens sind wir selbst noch — über alle Standes- und Bildungsgrenzen hinweg — an diesen Vorstellungsbereich angeschlossen. Aller Kultus ist in seinen Anfängen die methodische Ordnung der Formen des Seins und Tuns zur Erreichung bestimmter Wirkungen — Gesundheit, Leben, Wiedergeburt, Fruchtreife, Jagderfolg — und zugleich Verscheuchung all jener Kräfte, die solchen Zielen feind sind. Wirksamstes Kultgerät ist das Musikinstrument, eindringlichste Kulthandlung Musik. Die sinnliche Unmittelbarkeit, die schreckende, bannende, hinreißende Kraft des Schalles, wieder und wieder am Menschen erprobt, sie kann auch nach außen nicht versagen.

*) Curt Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin 1929, Dietrich Reimer.

Diese Auffassung schließt für unübersehbar lange Zeiten jeden Profangebrauch aus. Ein Schwirrholz, das kraft seiner Fischform und seines heulenden Tones Wind und Regen macht, darf nicht zur Unterhaltung herumgewirbelt werden; denn die Wirkung auf das Wetter könnte nicht ausbleiben. Eine Trompete aus Holz oder Muschel, deren rauher Schall Tod und Leben wirkt, kann nicht ohne Gefahr außerhalb des Kultes geblasen werden — jeder Reisende ist auf Weigerungen der Eingeborenen gestoßen, wenn er sie um Vorführung bat.
Musik im profanen Gebrauch, zu praktischen Zwecken und zu Vergnügungen, setzt eine durchgreifende Umbildung des Geistesstandes voraus. Wenn alte Vorstellungen von neuen überschichtet sind, wenn der Glaube an die Allwirkung jeden Seins und Tuns erschüttert ist — dann erst singt und spielt man zur eigenen Freude, dann erst gibt man Signale auf Trompeten und Trommeln, dann erst regelt und befeuert man rhythmische Gemeinschaftsarbeit.
Der Übergang findet sehr langsam statt. Oft hat man Mühe, zu sehen, wie weit die Umbildung vorgeschritten ist. Wenn im alten Ägypten das Feld vor der Ernte von rhythmisch schreitenden Tänzerchören unter Klapperschlag begangen wird, so ist das noch reiner Fruchtbarkeitskult, ähnlich dem Grasausläuten im heutigen Tirol. In der Wegmitte halten die musikalischen Bräuche der Reisbereitung in Südostasien. Bei der Aussaat stoßen die Männer, in feierlichem Tanzschritt vorgehend, abgestimmt-rasselnde Pflanzstäbe rhythmisch in den Boden; die Frauen folgen und werfen den Samen in die Löcher. Noch stehen Ritualmusik, Tanz und Arbeit in unlöslicher Einheit. Wird die Ernte eingebracht, so scheuern die schwankenden Reissäcke an den Tragestangen — die Träger schließen sich im Gleichtakt aneinander, das Geräusch aber bannt alles, was dem Fruchtertrag schaden kann (siehe Bildbeilage). Die Weiber schütten dann den Reis in die Vertiefungen eines langen Holzblocks und enthülsen ihn durch gemeinsames Stampfen mit Holzstöcken (siehe Bildbeilage). Da die Höhlungen verschieden tief und die Stöcke verschieden groß sind, so ergeben sich Geräusche abweichender Farbe, deren vorherrschende Teiltöne eine Art Melodie im Durcheinander von Hoch und Tief, Hell und Dunkel innerhalb der oft recht verwickelten Polyrhythmik geben. Auch hier spielen noch außerpraktische, phallisch-fruchtzaubernde Motive herein.
Einen Schritt weiter, und die Musik verliert ihren religiösen Sinn, um entgeistigt als reine »Arbeitsmusik« dem Körper zu dienen. Auf dieser Stufe halten die Männer, die im alten Ägypten den traubenstampfenden Kelterern Takt schlagen (siehe Bildbeilage), und die altgriechische Bäckerei, die uns ein reizvolles böotisches Tongrüppchen des Louvre vorführt (siehe Bildbeilage): vier Gehilfinnen und eine Pfeiferin, Teigkneten nach Musik!
Praktische Zweckhaftigkeit ist ein Ende, kein Anfang.

ARBEITERMUSIK

VON

ALFRED GUTTMANN-BERLIN

Betrachtet man die Frage der Beziehungen zwischen Arbeiterschaft und Musik für Arbeiter historisch, so erkennt man sofort die Unmöglichkeit dieser Fragestellung, soweit es sich um ältere geschichtliche Zusammenhänge handelt; denn die Arbeiterklasse als solche trägt ihr Gepräge erst seit so kurzer Zeit, daß die eigentlichen Höhepunkte der Musik, sagen wir von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, überhaupt noch gar nicht mit dem Problem einer spezifischen Arbeitermusik in Beziehung gesetzt werden können. Die Gebrauchsmusik des Arbeiters bestand dann zunächst in dem, was sich von früherer Musik hierfür adaptieren ließ. Die »Arbeitermusik« als solche war demgemäß zunächst Tendenzmusik: Kampfgesänge, die das Innenleben der Arbeiterschaft und ihre Widerstandskraft gegen politische und wirtschaftliche Unterdrückungen stärken sollten. Selbstverständlich standen in dieser ersten Periode einer Arbeitermusik künstlerische Kräfte von überragender Bedeutung nicht zur Verfügung. So nahm Uthmann, aus dem Handwerkerstande hervorgegangen, musikalisch begabt, aber musik-fachlich unerfahren, eine Stellung in der Arbeitermusik ein, die im krassen Gegensatz zu seiner musikalischen Bedeutung stand. Einige seiner Chöre, an der Spitze der heute allgemein bekannte »Tord Foleson« haben eine derartig aufrüttelnde und psychologisch tiefgehende Wirkung erzeugt, daß — wiederum rein historisch betrachtet — Uthmanns Name hier zuerst genannt werden muß. Während der Zeit des Sozialistengesetzes war die Arbeitermusik gänzlich lahmgelegt. Wer für Arbeiterchöre schrieb, Arbeiterchöre dirigierte oder überhaupt irgendwie mit dieser Kulturbewegung sympathisierte, mußte sich darauf gefaßt machen, mit allen legalen und illegalen Mitteln bekämpft zu werden, über die die Gegner verfügten. Selbst in den ersten Jahrzehnten nach der Aufhebung des Sozialistengesetzes hinderte die wirtschaftliche und politische Lage der Arbeiterschaft einen künstlerischen Aufstieg. Musik, wie sie der Arbeiter brauchte, war nicht nur nicht vorhanden, sondern wurde auch jetzt nicht geschaffen, weil eine breite Kluft zwischen der Sehnsucht des niederen Volkes und der Ideologie der Musiker klaffte. Die Beziehung breiter Volksschichten zur Musik war (ich habe das in meinem Buch: »Wege und Ziele des Volksgesanges«*) ausführlich dargelegt, und muß mich hier kurz fassen) durch den Konzertbetrieb einerseits und eine staatlicherseits geförderte Fernhaltung dieser Kreise von den Kulturgütern auf ein Minimum beschränkt. Die Arbeitermusik, die den Männergesang pflegte, wandelte in den Pfaden einer liedertafelmäßigen Produktion, die sich außer durch die Stoffwahl kaum von dem üblichen Männer-

*) Erschienen 1928 im Verlag Max Hesse, Berlin.
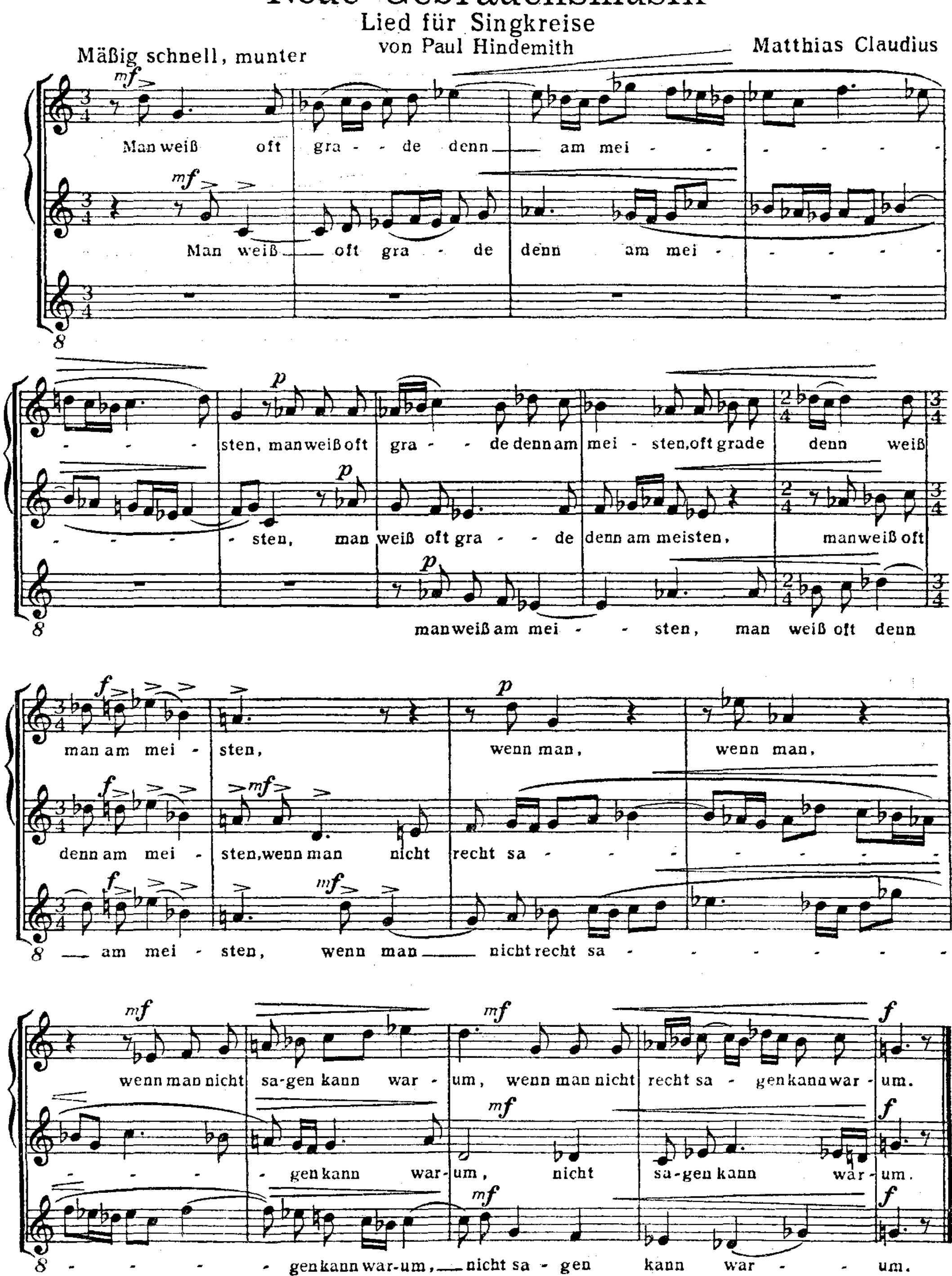
chorgesang entfernte. Das Erscheinen der Volksliederbücher (1906—1915) hob auch die Arbeitermusikpflege, wenngleich nur Teile jener Sammlungen für diese Kreise verwendbar waren, und andererseits fast alles fehlte, was zur Weltanschauung des Arbeiters gehört. Das wurde erst anders in den letzten zehn Jahren, seit der Hauptvorstand des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes und seine künstlerischen Beiräte aktiv eingriffen. Zahlreiche Künstler von Ruf konnten jetzt für diese Bewegung gewonnen werden. Neu auftauchende Charakterköpfe wie Hermann Scherchen setzten sich stürmisch ein, eine ganze Reihe neuer Melodien wie »Brüder zur Sonne« oder »Wann wir schreiten Seit' an Seit'« eroberten sich in guten Chorsätzen ihren Platz im Volksleben: sie wurden zu wirklichen Volksliedern. Die »Internationale« wurde trotz ihrer künstlerischen Minderwertigkeit nun auch in der Öffentlichkeit bekannter als vordem. — Einsichtige Führer der Arbeitermusikbewegung hatten aber auch rechtzeitig erkannt, daß das Heil nicht nur in der Förderung und Höhergestaltung des Männerchorgesanges lag, sondern in der Heranziehung auch der Frau zum kollektiven musikalischen Schaffen, d. h. im gemischten Chor. Die »Volkschöre« hatten die Aufgabe, die Meisterwerke der hohen Kunst von Bach und Händel bis zu den großen Chormeistern der letzten Vergangenheit zu pflegen und sie ihren Klassengenossen darzubieten. Freilich ist zuzugeben, daß dies nicht eine spezifische »Arbeitermusik« ist, sondern nur die Vermittlung von überpolitischen Kunstwerken an die Arbeiterschaft, die vordem von der Kenntnis und dem Genuß aller dieser Werke ausgeschlossen war. Was aber der Arbeiter brauchte und vor zehn Jahren noch nicht besaß, waren Werke von künstlerischem Wert, die aus der Weltanschauung und der Ideologie dieser Klasse heraus allgemein-menschliche, dem Arbeiter verständliche und nahe Probleme behandelten. Mit anderen Worten, es mußten weltliche Kantaten und Oratorien geschaffen werden. Hier erstand nun eine neue Aufgabe für den schaffenden Musiker; denn zum erstenmal trat man an ihn mit besonderen »Aufträgen« heran, die eigens für den Gebrauch der Arbeiterschaft geschrieben werden mußten. Wie einst die Kirche, der Staat, der Adel, die Mäzene, so trat also jetzt als Auftraggeber die Arbeiterschaft, vertreten durch ihre Spitzenorganisation, den Deutschen Arbeiter-Sängerbund (der heute etwa 300 000 Arbeitersänger umfaßt), auf den Plan. Daß eine große Anzahl bedeutender Künstler aus allen Lagern — als Beispiele nenne ich Robert Kahn und Heinz Tiessen — sich freudig und gern in den Dienst dieser Ideale stellten, gab die Möglichkeit, neue Wege zu gehen.
Eine zweite Form der Gebrauchsmusik für Arbeiter wurde auf andere Weise gesucht. Das Beispiel eines die Massen umfassenden künstlerischen Gemeinschaftserlebnisses ist Beethovens Schlußsatz der IX. Sinfonie, in der Schillers geselliges Lied in die Sphären höheren Menschentums emporgehoben wird. Begeistert singen die Arbeiter dies hohe Werk der Nächstenliebe und Menschenverbrüderung. Es gibt nun viele Kunstwerke der »vorarbeiterlichen«

Neue Gebrauchsmusik

Lied für Singkreise

von Paul Hindemith
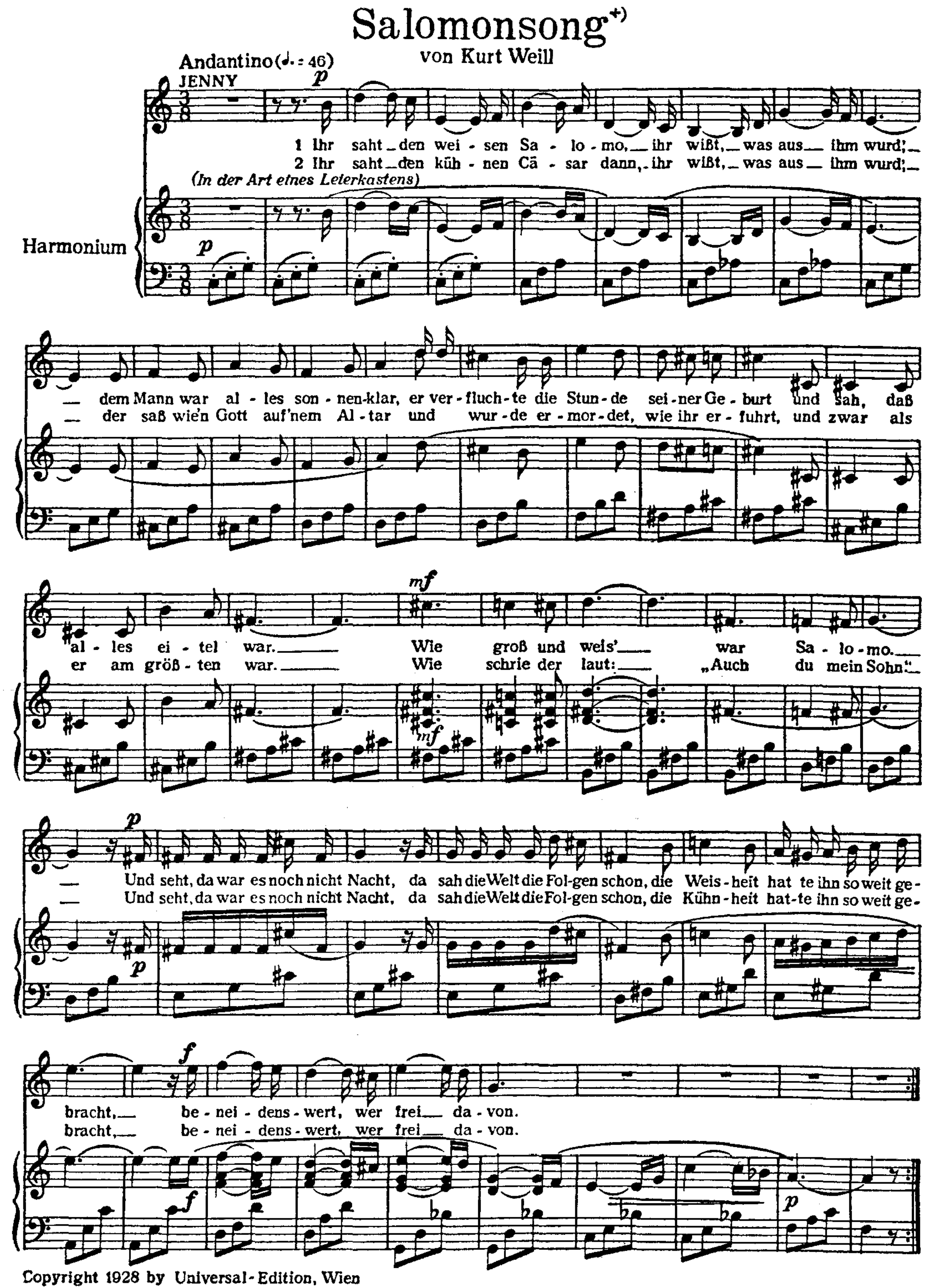
Matthias Claudius



Aus „Das Neue Werk, Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus" Heft 1, Lied Nr. III. Mit Genehmigung der Original-Verlage B. Schott's Söhne Mainz und Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel

Salomonsong+)

von Kurt Weill



+) *Aus der Dreigroschenoper von Kurt Weill, Textbearbeitung von Bert Brecht. Mit Genehmigung des Originalverlages Universal-Edition, Wien*



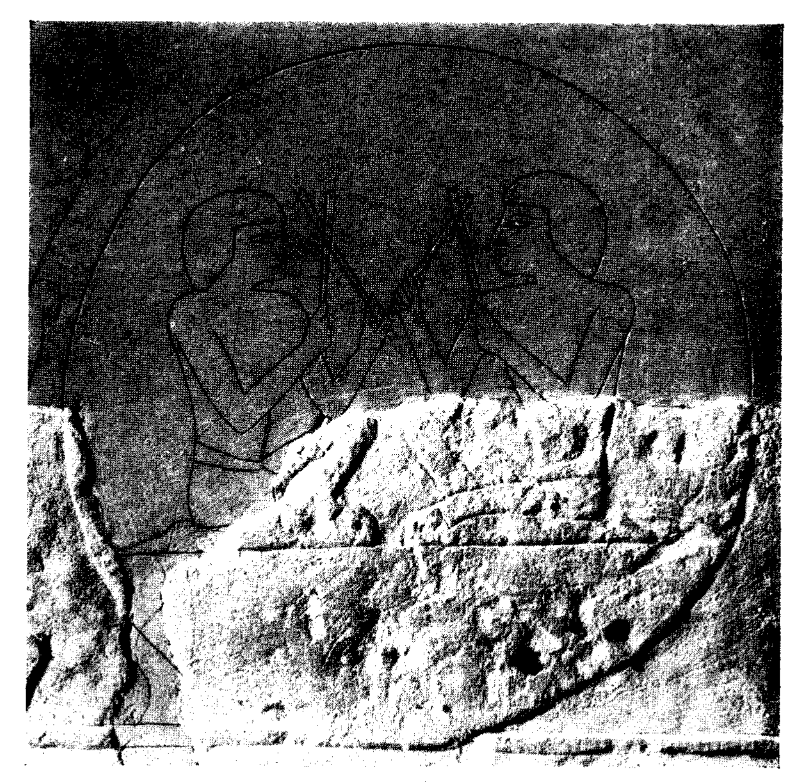
Böotische Bäckerei
Teigkneten mit Oboenbegleitung
Tonrelief im Louvre



Reiserntefeier auf Java
Nach C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente
Berlin, Dietrich Reimer 1929



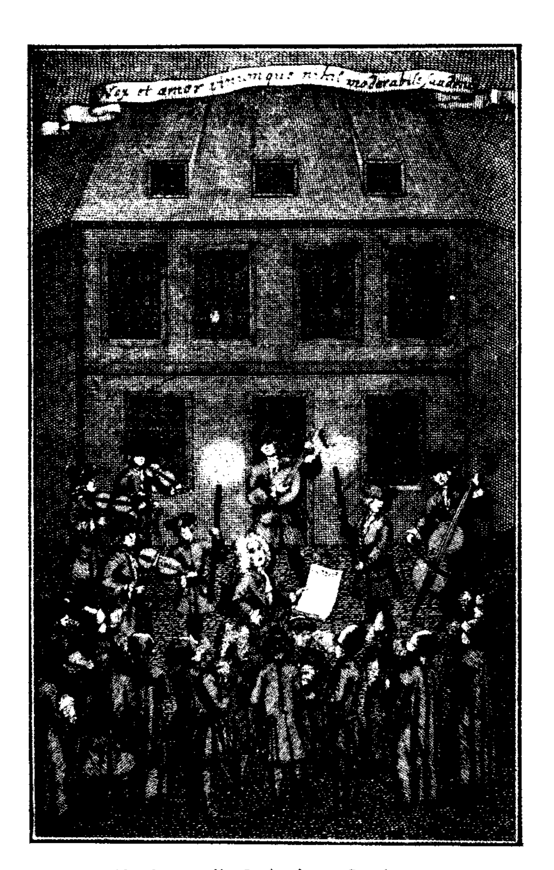
Reisschälstampfen auf Madoera
Nach C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente
Berlin, Dietrich Reimer, 1929



Takt zum Traubenkeltern. Ägypten, 3. Jahrt. v. Chr.
Nach C. Sachs, Die Musikinstrumente des alten Ägyptens, Berlin 1921



Meistersingerserenade
Aus Meyer, Das Konzert



Nachtmusik Leipziger Studenten
Aus Schering, Musikgeschichte Leipzigs



Studentenmusik
Aus Meyer, Das Konzert

Zeit, die sich wegen ihrer musikalischen Gestaltung und idealen Gesinnung dem Seelenleben des Arbeiters vermählen können, dem Text nach aber ungeeignet sind. So ging man dazu über, neue, dem Zeitgeist entsprechende Dichtungen unterzulegen, wobei die führenden Persönlichkeiten unter den Arbeiterdichtern, aber auch gesinnungsverwandte Außenstehende — ich nenne Alfred Kerr — eifrig mitarbeiten.

Im Verlag des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes, der die unbestrittene Führung in diesen Dingen hat, ist in den letzten zehn Jahren eine ungeheure Fülle von einschlägigen Veröffentlichungen erschienen, die aus der Arbeitermusikbewegung heraus und für die Arbeitermusikpflege entstanden sind. In der Hauptsache sind es entsprechend der fast ausschließlich gesanglichen Betätigung große Sammlungen unbegleiteter Chöre für gemischten Chor, für Männerchor, für Kinderchor, für Jugendchor, Sammlungen, die sich nicht etwa auf den Wiederabdruck früherer Ausgaben beschränken, sondern ganz bewußt nach den hier wiedergegebenen Richtlinien gestaltet sind. Ferner liegen zahlreiche Einzelwerke, wie das »Frühlingsmysterium« von Heinz Tiessen zu einer Dichtung von Bruno Schönlank, Robert Kahns fünfsatzige Kantate »Befreiung« u. a. vor. Weitere Kantaten und größere Werke werden in der nächsten Zeit erscheinen.

Das gesamte Kulturbestreben der Arbeiterschaft in musikalischer Hinsicht fand seinen Niederschlag auf dem großen Arbeitermusikfest in Hannover im vergangenen Jahr, das als eine Heerschau und ein Zeugnis für die bisher geleistete Arbeit anzusehen ist.

Der Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit hat durch seine Musikkommission neuerdings ein Preisausschreiben erlassen, um auch Orchestermusik für die Feste und Feiern der Arbeiterschaft zu gewinnen, da das bisherige Material, das hierfür zur Verfügung stand, außerordentlich dürftig ist. Auch die von ihm veranlaßte Broschüre »Programmauswahl der Arbeitermusik« nimmt auf diesen Bedarf sehr stark Rücksicht.

Auf die zahlreichen Querverbindungen, die zwischen dieser Betrachtung über Gebrauchsmusik des Arbeiters und Problemen wie dem Rundfunk, der Schallplatte und vielem anderen bestehen, muß ich mir, um nicht in Kompetenzkonflikte mit den anderen Mitarbeitern dieser Zeitschrift zu kommen, leider versagen.

GEBRAUCHSMUSIK UND ERZIEHUNG

VON

GEORG SCHÜNEMANN-BERLIN

Eigentlich ist das Wort *Gebrauchsmusik* schlecht gebildet, eine Erfindung materialistisch und industriell eingestellter Kreise. Man »gebraucht« keine Musik wie ein Motorrad oder ein Paar Stiefel, sondern man spielt und hört sie, tanzt danach oder singt und musiziert in kleinerer oder größerer Gemeinschaft. Jedes Musikstück, das älteste wie das jüngste, dient irgendeinem Zweck, entspricht einem Bedürfnis, einer zeitlichen, kulturellen Aufgabe, auch wohl einer Forderung des Tages. Nur in diesem Sinne können wir von einer Musik für die Kirche, für königliche und fürstliche Hofhaltungen, von einer Musik der Spielleute und fahrenden Musikanten, von Konzert- und Opernkunst, von Volks- und Chormusik, von Tanz- und Funkmusik sprechen. Die Musik ist Ausdruck der Gesellschaft in weitestem Sinne des Wortes, ist Ausdruck ihrer sozialen und kulturellen Struktur. Wer Musikleben und Musikpflege charakterisieren will, müßte von diesen Beziehungen ausgehen und die Produktion als Erfüllung soziologischer Forderungen darstellen.

In der Erziehung läßt sich der Zusammenhang zwischen Gesellschaft und Musik leicht übersehen. Wenn der Humanismus ein neues Latium in Sprache und Kultur heraufbeschwören will, dann müssen die Lateinschüler tüchtig Oden des Horaz singen und die gesamte Musiktheorie lateinisch herbeten können. Und wenn die französische Revolution den Bürger aus Abhängigkeit und Devotion befreit, dann klingt in allen Schulen das Evangelium der Brüderlichkeit wieder, und die Musiker schwärmen von einer *allgemeinen* Erziehung zur Musik, von neuer Chormusik und dem übermächtigen Eindruck der Werke *Händels*, *Haydns* und *Beethovens*. An diesen Forderungen scheitert die *alte* Erziehung und es werden Fachschulen und Konservatorien nötig, die den Musikschüler in die Welt der Klassik einführen. Heute, in der Zeit des Schulkampfes und der Musikreformen, der Erfindungen und musikalischen Richtungen, sind die leitenden Ideen nur schwer aus dem Widerstreit der Anschauungen herauszulösen. Und doch scheint sich eine Umgruppierung in unserm Musikleben vorzubereiten: das Opern- und Konzertleben erneuert sich durch die Mitarbeit größerer, in einer Idee verbundener Gemeinschaften, die Freude am eigenen Musizieren breitet sich weiter und weiter und trägt unseren Schulunterricht, die Musik des Rundfunks, des Grammophons und mechanischer Instrumente, die Jazz- und Tagesmusik schaffen neue wirtschaftliche und musikalische Bedingungen. Dem Rückgang des Konzerts entspricht eine ungewöhnliche Steigerung der Gebrauchsmusik, ja der Bedarf an geschulten Kräften ist größer denn je.

Soweit die Gebrauchsmusik in überlieferten Bahnen bleibt, bedarf sie keines besonderen Erziehungsweges. Für die Jugendbewegung, für Chorvereine und Hausmusik schreiben unsere jungen Musiker mit dem Einsatz aller Kraft. Höchstens überschätzen sie noch Können und künstlerischen Geist der Musikliebhaber. Anders liegen die Dinge bei der Tanz- und Rundfunkmusik. Man hat darüber gestritten, ob ein Konservatorium besondere Jazz-Klassen einrichten soll, und es gab seiner Zeit sogar einen harten Zeitungskampf darüber. Mir ist die Frage niemals schwerwiegend erschienen, denn ein guter Klarinettist bläst schnell sein Saxophon und ein begabter Musiker, der für den Jazz die nötige Schlagkraft besitzt, wird mit einem handwerklich sicheren Kompositionsunterricht die beste Grundlage für sein Spezialfach erwerben. Ich könnte dafür viele Beispiele aus meiner Erfahrung geben. Ein Kompositionsschüler, der wirtschaftlich schwer zu kämpfen hatte, machte Jahre hindurch Instrumentationen für die großen Berliner Revuen. Ein anderer, der Gesang studierte und für Jazzmusik sehr hellhörig war, improvisierte stundenlang in jeder gewünschten Tanzform nach gegebenem Thema. Heute gehört er zu den bekannten Komponisten dieses Genres. Ein Geiger, der ebenfalls gern Tanzmusik spielte, komponiert gleichfalls viele Tanzstücke, die Erfolg haben. Wie überall, kommt es hier nur auf Begabung an. Es genügt schon der Nebenfachunterricht, um für diese Sondertalente die nötige musikalisch-kompositionelle Grundlage zu schaffen. Andere werden auch durch Jazz-Klassenunterricht nichts erreichen, und schließlich hat man auch keine Walzerklassen für Johann Strauß und seine Kapelle einzurichten brauchen.

Anders und wesentlich schwieriger liegen die Dinge bei der *mechanischen Musik*. Schon die Arbeit für Pianolas und Welte-Orgeln bedarf eines eingehenden Studiums der Apparatur, wenn die Kompositionen unmittelbar für das Instrument hergestellt werden sollen. Und noch komplizierter ist die Herstellung einer Filmmusik. Die allgemein übliche Illustration des Films nach der Kartothek schaltet natürlich aus. Die Musik muß Bild für Bild synchron ablaufen, also in Zeitmaß und Bewegung dem Filmstreifen genau entsprechen. Das gelingt — nach den Eindrücken des letzten Baden-Badener Musikfestes — am besten in der Verbindung mit einem mechanischen Instrument, etwa dem Pianola oder der Welte-Orgel, wo tatsächlich instrumentelle und bildliche Bewegung gleichzeitig verlaufen. Aber auch bei einfacher orchestraler Begleitung müssen Bild und Musik unmittelbar miteinander gebunden sein. Daraus erwächst die Notwendigkeit einer eigenen technisch-handwerklichen Methode. Doch sind die Probleme der Filmmusik noch nicht so abgegrenzt, um hier besondere Gebiete dem Unterricht zu erschließen. Es wird sich zunächst darum handeln, eine neue Filmmusik zu schaffen und durchzusetzen. Vielleicht bietet der Tonfilm die erste große Möglichkeit zu einer solchen Musikform.

Nicht anders ist es um den Rundfunk bestellt. Wir hören täglich und stündlich alte und neue Musik, die aus neuer Einstellung für neue Kreise bestimmt ist. Eine eigentliche Rundfunkmusik haben wir noch nicht, und auch die jüngst bestellten Rundfunkwerke, soweit sie zur Aufführung gekommen sind, arbeiten noch ganz mit den Anforderungen des Konzertsaales. Optimisten erhoffen eine baldige Verbesserung der Übertragungsgeräte und wollen nicht sehen, daß der Funk ganz andere Bedingungen an Komponisten und Musiker stellt als die Konzertmusik. Richtiger und nützlicher scheint mir eine eingehende Beschäftigung mit dem Wesen der Rundfunkmusik zu sein. Dazu gehört eine Untersuchung und Feststellung der Gesetzmäßigkeiten der Übertragungen, der Instrumentations- und Kompositionsnormen. An der Funkversuchsstelle der Hochschule für Musik haben wir mit solchen Feststellungen begonnen. Aber auch alle technischen Momente, alle vortraglichen und orchestralen Eigenheiten bedürfen genauen Studiums, wenn die Musiker funkgemäß spielen und komponieren wollen. Wir stehen bei diesen Fragen noch in den Anfängen und probieren und untersuchen und übertragen auf vielfältige Art. Zu einer neuen Kunstform der Funkmusik sind wir aber noch nicht gekommen, und damit fehlen auch Unterrichtsziele. Das einzige, was wir unseren Schülern geben können, ist die Möglichkeit, Spiel und Technik, Arbeit und Produktion vor dem Mikrophon prüfen und abhören zu können. Sie sind durch diese Proben den Forderungen einer guten Funkübertragung gewachsen und spielen nicht mehr in alter konzertanter Manier. Über diese Möglichkeiten hinaus ergeben sich Anregungen in größter Fülle. So können elektrische Töne der verschiedensten Art, auch mechanische Instrumente, Apparate mit vielfacher Teilung des Ganztons, bespielte Drähte und dergleichen ausgenutzt werden. Überhaupt gibt es so viel zu experimentieren, daß schon die Versuche selbst befruchtend auf die Funkmusik einwirken. Das Ziel, dem wir zustreben, ist die Schaffung einer eigengesetzlichen, neuen Rundfunkmusik.

Faßt man die Gebrauchsmusik im Sinne einer zweckgebundenen Kunst, so dienen alle unsere Erziehungsanstalten ihrer Pflege, denken wir dagegen an Tanz- und Filmmusik, an Rundfunk und Mechanik, so werden wir die *Bedingungen* zu ihrem Studium schaffen müssen. Beim Jazz sind sie von vornherein gegeben, beim Film und Rundfunk, auch bei mechanischen und elektrischen Apparaten können nur Arbeitsmöglichkeiten und Anregungen vielfältiger Art gezeigt werden. Daß die eigentliche Gebrauchsmusik, die ihre *eigenen* Gesetze der Technik und Form hat, aus Geist und Haltung unserer Zeit gefunden werden kann, dafür haben wir durch Bildungswege und -möglichkeiten an unseren führenden Kunstanstalten zu sorgen.

DIE GEBRAUCHSMÖGLICHKEITEN DER SCHALLPLATTE

VON

WALTER GRONOSTAY-BERLIN

I.

Die höchstgesteigerte Arbeitsleistung, die die industrialisierte Welt dem Individuum abpreßt, läßt dem Einzelnen nur ein Minimum an Energie übrig. Dieser geringe Rest von Vitalität gestattet es dem Menschen kaum noch, sich außerberuflich nennenswert zu betätigen. So kann er auch seinen Vergnügungstrieb nicht mehr ausgestalten, sondern muß sich vielmehr passiv den ihm gebotenen Kunst- und Unterhaltungseindrücken hingeben. Dies hat eine Arbeitsteilung auch auf künstlerischem Gebiet ergeben; es stehen sich Produzenten und Konsumenten gegenüber, deren Verhältnis zueinander sich gemäß dem kommerziellen Gesetz von Angebot und Nachfrage reguliert. So trug der Zusammenballung riesiger Menschenmassen in den Städten prompt die Kunst Rechnung; Kolossalsinfonien und Opern entstanden, immens große Konzerthallen und Opernhäuser wurden gebaut: die Produktion assimilierte sich quantitativ der Konsumtion. Doch nicht allen Musikbedürfnissen der Menge war damit Rechnung getragen. Außer festtäglichen, gemeinsam zu erlebenden Kunst- und Unterhaltungsereignissen, blieb immer noch der Wunsch lebendig, sich auch privatim mit den Erzeugnissen der Kunst und des Kunstgewerbes zu beschäftigen. Dem trugen die Reste der einst blühenden Hausmusik nur zu bescheiden Rechnung. Den musikalischen Möglichkeiten der klavierspielenden Haustochter waren enge Grenzen gesetzt; und als sich die wirtschaftliche Situation so zuspitzte, daß sich alle Familienmitglieder beruflich betätigen mußten, verschwand fast ganz der musikalische Dilettant. Nicht aber verschwand das Bedürfnis zu privater Musikpflege. Da trat die Schallplatte in Aktion.

II.

Die Schallplatte hat die Fähigkeit, Tongeschehnisse fixieren und diese dann wieder — oftmals allerdings mit einer Veränderung der originalen Klangfarbe — reproduzieren zu können. Aus diesen speziellen Eigentümlichkeiten der Schallplatte sind auch ihre Gebrauchsmöglichkeiten zu begreifen. Die erste Folge, die sich für die Nutzanwendung des Grammophons ergibt, ist die Überwindung des Raumes. Tonphänomene irgendwelcher Art können sich weit über ihren engeren Wirkungskreis hinaus auswirken. Amerikanische Orchester, russische Chöre, sonst nur einheimischem Publikum zugänglich, werden jederzeit jedermann durch Schallplatten nahegebracht. Die zweite spezifische Eigentümlichkeit der Grammophonplatte ist:

a) die Unabhängigkeit vom Tonerzeuger,
b) die jederzeitige Dispositionsmöglichkeit der Schallplatte,
c) die leichte Transportabilität des Grammophons;

daraus ergibt sich, daß ein Klangphänomen nur einmal phonographisch festgelegt zu werden braucht, um es beliebig oft und unabhängig von seinem Entstehungsort reproduzieren zu können. Eine Ersparnis an Musikern und Sängern müßte die Folge sein. Zusammenfassend formuliert ergeben sich drei Gebrauchsmöglichkeiten.

1. Für den Hausgebrauch
   a) die jederzeitige Verfügbarkeit über einen Klangerzeuger ohne Mehrkosten als den einmaligen Anschaffungspreis,
   b) die Möglichkeit, ausländische und verstorbene Künstler zu hören,
   c) die Rekapitulierungsmöglichkeit von musikalischen Eindrücken (Opernarien, Tanzstücke, Schlager).
2. Für den Musikbetrieb eine größere Zentralisierungsmöglichkeit der Musikkorporationen
   a) für Bühnenmusik,
   b) für Filmmusik.
3. Gebrauchsmöglichkeit für pädagogische Zwecke
   a) für Spracherziehung (originalgetreue Reproduzierung des Klanges fremder Sprachen),
   b) für Musikerziehung,
      α) praktische Instrumentationskunde,
      β) Harmonielehre zum Selbstunterricht.

Wird nun die heutige Grammophonindustrie diesen Möglichkeiten gerecht?

III.

Hauptsächlich von Industriellen, weniger von schöpferischen Menschen geleitet, hat die internationale Plattenproduktion wahllos nahezu das gesamte Musikrepertoire des Konzert- und Opernbetriebes übernommen, ohne dabei zu berücksichtigen, daß sie eigentlich von wesentlich anderen Gesichtspunkten aus an die Musikliteratur heranzutreten hätte. Opern, Sinfonien, Ouvertüren werden kritiklos auf Platten aufgenommen, spezifisch Grammophonmäßiges (Revellers, Merrymakers) gelangt selten zur Aufnahme. Es ergeben sich nicht nur klangliche Differenzen. — Sinfonische Orchestermusik auf Platten aufzunehmen ist problematisch, denn Musik für Orchester wendet sich naturgemäß an ein in großen Sälen versammeltes großes Publikum. Große architektonische Verhältnisse, eine al fresco-Orchestrierung sollen dazu dienen, sich einer breiten Menge verständlich zu machen; die Musik wird gleichsam durch ein Megaphon ausgerufen. Das Grammophon scheint nicht der rechte Interpret

solcher Absichten zu sein, seinem praktischen, privaten Charakter entspricht nicht die pathetische Feststimmung der großen Konzertsäle und Opernhäuser, seine Membrane faßt nicht den Kolossalklang des sinfonischen Orchesters. Real kann die Platte Musikgeschehnisse von solchen Ausmaßen nicht wiedergeben. Aber sie könnte sie übersetzen. — Übersetzen nicht auch die Klavierauszüge den Ideengehalt von Orchesterwerken in einen anderen Klang, damit jener auf dem anderen Instrument verständlich erhört werden kann? Aufgabe der Grammophonproduzenten wäre es nun, nicht den Klang eines Sinfonieorchesters für häusliche Zwecke zu konservieren — das dürften sie auch kaum vermögen —, sondern die Konstruktion eines sinfonischen Werkes grammophonmäßig klangbar zu machen. Zu diesem Zweck muß erst der Eigenklang der Schallplatte erforscht werden. Das wäre folgenderweise zu bewerkstelligen:

Es werden Grammophonstudios eingerichtet, deren erste Aufgabe es sein sollte, eine Klangstatistik der bereits vorhandenen Schallplatten aufzunehmen. Schlechte und gute Klangresultate werden gebucht, es wird festgestellt, wie die Orchesterbesetzung war, welche Instrumente schlecht, welche gut klangen, ob bestimmte Lagen günstig oder ungünstig wirken, ob undeutliche Akkorde eng oder weit gesetzt waren, wie sich die Klangmischungen der einzelnen Gruppen darstellen, wie die einzelnen Musiker gesetzt waren usw. So kann man schon an Hand des bereits vorhandenen Plattenfundus wichtige Erfahrungen sammeln. Die Experimente werden nun am lebendigen Klang fortgesetzt. Es wird ausprobiert, welche Instrumente geeignet, welche weniger geeignet sind, es wird versucht, ob nicht gewisse ungünstige Lagen eines durch die eines anderen ähnlich klingenden Instrumentes gespielt werden können, zum Beispiel Flöten für Violine, ob es wünschenswert wäre, die Orchesterbesetzung niemals mehr als dreißig Mann stark sein zu lassen, ob sich vier Hörner nicht grammophonmäßig besser durch zwei Hörnern plus Harmonium darstellen lassen könnten, bis zu welchem Grade sich Polyphonie klangbar machen läßt usw. Es ist nicht unmöglich, daß man nach solchen Versuchen ganz wesentliche Ersparnisse machen könnte — die Orchesterbesetzung würde möglicherweise viel kleiner, so daß der Verkaufspreis der Platte gesenkt und damit eine höhere Umsatzziffer erreicht werden könnte. Die Schallplattendramaturgen — einen Posten, den man merkwürdigerweise noch kaum geschaffen hat — werden nach den neu gewonnenen Gesichtspunkten jede Musik, die zur Aufnahme gelangen soll, zu bearbeiten haben. Ist man erst so weit, wird man wahrscheinlich die Reproduktion von Sinfonien, Opern und Oratorien ganz aufgeben, und vornehmlich die eigentlichen Gebrauchsmöglichkeiten des Grammophons — der Eigenproduktion von Bühnen- und Filmmusiken — auswerten. Die Schallplattenindustrie brauchte dann weniger auf Vorrat, als auf feste Aufträge hin zu arbeiten, das drohende Gespenst der Überproduktion bliebe gebannt. Resümieren wir:

Es wird verlangt, daß das Grammophon ein selbständiger Klangerzeuger werde, dem es nicht nur möglich ist, Privatbedürfnisse der Verbraucher zu befriedigen, sondern darüber hinaus — nach Aufgabe der Reproduktion von großangelegter Musik — vermöge seiner konkurrenzlos praktischen Eigenschaften und nach Erforschung seines speziellen Eigenklanges sich ein neues Absatzgebiet erobere. Eine intelligente Produktionsleitung müßte, sich der Begrenztheiten und Möglichkeiten der Schallplatte wohl bewußt, die zu reproduzierende Musik entsprechend aussuchen. So sollten bei Platten privaten, häuslichen Charakters besonders sonst schwer zu hörende Künstler zu Worte kommen. Mit der Gewohnheit, Salonkapellen, die man entweder allabendlich im Kaffeehaus oder im Radio sowieso hören kann, alle populären Musikstücke spielen zu lassen, müßte endlich gebrochen werden. Würde es sich um Schallplatten handeln, die auch sonstige Gebrauchswerte haben sollen, so dürften nur eigens für das Grammophon angefertigte oder besonders bearbeitete Werke zur Aufnahme gelangen. Wohl nur auf diese Weise kann die Schallplatte aktiv eingreifen in das Musik- und Theaterleben unserer Tage.

CAFÉHAUSMUSIK

VON DER PARISER BESETZUNG BIS ZUM JAZZ-ORCHESTER

VON

RUDOLF SONNER-BERLIN

Die Erscheinungen jenes Komplexes, den wir unter dem Begriff »Musikleben« zusammenfassen, werden im allgemeinen nicht richtig erkannt. Die Beziehungen zur augenblicklichen Kulturlage werden meist nicht gesehen, einerseits weil nur das fertige Gestern als sanktioniert gilt, andererseits weil falsche Wertmaßstäbe angelegt werden. Immer aber wird sich ein falsches, verzerrtes Bild ergeben, wenn wir von der hohen Warte eines idealistischen Kulturaristokratismus die Sphäre der Gebrauchsmusik betrachten. Die bedingungslose Glorifizierung alles Vergangenen wird nie fähig sein, das Lebendige wirklich und greifbar darzustellen. Die Bejahung der Mannigfaltigkeit vorhandener Arten und Formen des Musizierens gibt uns die Möglichkeit, auch jene Sphären zu sehen, die dem Nur-Historiker verschlossen sind. Alles Bestehende aber ist lebendig und entspringt einem Bedürfnis.
Unterhaltungsmusik *ist* ein Bedürfnis, das nicht nur heute, sondern zu allen Zeiten lebendig war. Ist die Schicht jener, die nach Unterhaltungsmusik verlangen, kulturell sehr tragfähig, dann werden sich »Kunst« und »Unterhaltung« äußerst naherücken (z. B. zur Zeit der Renaissance, des Barock mit den collegia musica bis zur Wiener Klassik).

Diese Bindung lockert sich allerdings in der Romantik mit Einsetzen des Konzertbetriebes und des Virtuosentums. Die Volksmusik trennt sich immer schärfer von der »großen Kunst«. Die Vermittler der Unterhaltungsmusik werden die entstehenden Caféhauskapellen.
Das Geburtsjahr der Caféhauskapelle ist das Jahr 1819. Der Geburtsort ist Wien. Das Geburtshaus das Café »Zum Rebhuhn« auf der Wieden. Der erste Caféhausgeiger war Joseph Lanner. Er hatte sich — musikhistorisch bemerkenswert — ein Streichquartett zusammengestellt, als Bratschisten Johann Strauß (Vater) verpflichtet. Dieses Quartett wuchs sich allmählich zu einem vollständigen Orchester aus, das ungemein anziehend auf das Publikum wirkte. Unter den Besuchern dieser Konzerte befanden sich als tägliche Gäste auch einige Prominente des damaligen Wien. Es waren Franz Schubert, Moritz v. Schwind, der Lustspieldichter Eduard v. Bauernfeld, der Historienmaler Leopold Kupelwieser und Franz Lachner.
Gespielt wurden in der Hauptsache Walzer, Polkas und Ländler von Lanner und von diesem arrangierte Opernpotpourris. Er spielt seine Geige, macht eine Musik für den Wiener, und die Leute laufen in Scharen zu ihm. Daß man mit dieser Art des Musizierens Geld verdienen kann, erfaßt der spekulative Johann Strauß (Vater) sehr rasch. Nachdem er in Lanners Orchester zuletzt als Hilfsdirigent tätig gewesen war, stellt er sich ein neues, eigenes Orchester zusammen (1825), komponiert Walzer und in geraumer Zeit hat er Lanner überflügelt. Während Lanner seinem heimatlichen Land treu blieb, unternahm Strauß (Vater) bereits schon Konzertreisen nach Paris, London usw.
Aber auch ihm erwuchs bald in seinem Sohne Johann eine überragende Konkurrenz. Nach des Vaters Tod übernimmt dieser dessen Kapelle. Er baut das Reisesystem weiter aus, das heute noch stark bei den Caféhauskapellen üblich ist, die sich bei guten Leistungen nicht nur innerhalb der Reichsgrenzen bewegen, sondern auch heute noch nicht selten Gastreisen nach dem Auslande machen. Johann Strauß (Sohn) war ehrgeizig genug, nicht nur Sinfonien von Beethoven, sondern auch »jene kleinen Mendelssohnschen sinfonischen Dichtungen, die man damals noch Ouvertüren nannte«, dem Publikum zu bieten. Klänge aus »Tannhäuser« und »Tristan und Isolde« wurden den Wienern zum ersten Male von der Straußschen Kapelle vermittelt (vgl. Richard Specht, Johann Strauß).
In diese Zeit fällt das Aufkommen des von den Romantikern gepflegten »Charakterstückes«. Zu dieser Art des Musizierens mischt sich die von Paris kommende Gattung, die wir unter dem Begriff der »Salonmusik«, jener Mischung aus Virtuosentum und Sentimentalität, zusammenfassen, auf deren Beschaffenheit Liszt, Paganini, Spohr, Wieniawski, Wilhelmj usw. nicht ohne Einfluß blieben. War es doch gerade Liszt, der mit seinen Klavierbearbeitungen Wagner und Verdi dem großen Publikum erst mundgerecht machte (vgl. Paul Bekker, Kritische Zeitbilder).

Von Frankreich kam auch jener Klangkörper, den wir begrifflich als »Pariser Besetzung« umgrenzen. Er ist zum Prototyp der Caféhauskapelle geworden und setzt sich folgendermaßen zusammen: Flöte, Klarinette, Oboe, Trompete, Posaune III, Harmonium, Klavier, Schlagzeug, Violine I, Violine obligat, Violoncello und Baß. All diese Instrumente mit Ausnahme der Streicher werden solistisch besetzt. Die Zusammensetzung ist nicht feststehend. Sie variiert, beeinflußt von ökonomisch-finanziellen Erwägungen. Mitbestimmend ist selbstverständlich die Größe des Etablissements. Grundbesetzung aber ist zumindesten das Trio (Violine, Violoncello und Klavier). In der vollen Besetzung können mit diesen Mitteln selbst komplizierte Klangwirkungen erreicht werden, wenn die Bearbeitungen gut sind. Gutklingend auch für kleinere Besetzungen sind die Bearbeitungen von Tavan, Schreiner, Urbach, Morena usw. Es gibt heute Ausgaben für Pariser Besetzung von allen Werken des großen Orchesters. Da sind prachtvolle Arrangements der klassischen und romantischen Sinfonien, Ouvertüren, gute Potpourris aus alten und neuesten Opern und Operetten. Praktisch bedeutet das nichts anderes, als das Abgleiten des großen Orchesters ins Café. Es ist deshalb nicht verwunderlich, im Repertoire einer Caféhauskapelle die ganze Literatur der Romantik wiederzufinden. Da die Musik der Romantik gesellschaftlich bedingt ist, so muß sie an jenem Ort noch in strengster Geltung sein, der in Wirklichkeit auch heute noch die Allgemeinheit in erweitertem Sinne umspannt.
Aber so wie das Leben im Café selbst voll Ruhelosigkeit, Ungebundenheit und Elastizität ist, etwas Tänzerisches, Fließendes an sich hat, so wird natürlich das alles seine Rückwirkungen auf die Musik, die darin gemacht wird, haben. Der Musiker im Café kann sich den Forderungen der Zeit nicht entziehen. Die unaufhörliche Problematik wirkt sich auch hier in sehr starkem Maße aus.
War bis zum Kriege die Pariser Besetzung die vorherrschende Art der Ensemblemusik, so konnte sie sich nach dem Krieg den Auswirkungen des Jazz nicht entziehen. Nicht nur die faszinierende Rhythmik der Steps, Rag-Times und Foxes hielt ihren ungehemmten Siegeszug, auch ein neues Instrumentarium wurde erforderlich.
Im Mittelpunkt blieb zwar das Klavier, aber es wurde, um mit Hindemith zu sprechen, zu »einer Art interessantem Schlagzeug«. Die bisherige Alleinherrscherin, die Geige, als Trägerin der Melodie wurde entthront, und an ihre Stelle traten bisher fast ungekannte Instrumente, z. B. die Familie der Saxophone. Ist die Pariser Besetzung aufgebaut auf dem Streicherklang, so ist die Jazzband basiert auf dem Bläserklang. Die Art der Besetzung beim Salonorchester wirkt, mit Ausnahme der chorischen Streicher, solistisch. Noch stärker tritt dies in Erscheinung beim Jazzorchester. Jedes Mitglied ist Solist. Aufgehoben ist die bisher bei der Pariser Besetzung übliche Art, daß der Mitwirkende nur ein Instrument zu beherrschen braucht. Paul Whiteman hat in seinem Jazzorchester einen Saxophonisten (Ross Gorman), der nicht weniger

als elf Instrumente spielt. Davon seien nur erwähnt: Es-B und Baßklarinette, Oboe, Baßoboe, Oktavino, Bassethorn, Heckelphon usw. Hier zeigt sich ganz deutlich, wie das Einzelinstrument wieder an Bedeutung gewinnt. Man wird lernen müssen, wieder für das Soloinstrument zu schreiben, und nicht wie bisher für bestimmte Klanggruppen. Dazu drängt schon die Zusammensetzung des Jazzorchesters mit den fast kompromißlosen Klangfarben seiner Instrumente. Die Besetzung des für den Jazz vorbildlich gewordenen Orchester von Whiteman ist etwa folgende: Saxophone (Sopran bis Baß abwechselnd mit Flöten, Oboen und Klarinetten A- B- Es- C- und Baßklarinette), Trompeten (nehmen auch Flügelhörner), Hörner, Posaunen (auch Alt), Tuben (nehmen auch Streichbässe), Surasophon, Sousaphon, Schlagzeug aller Art, zwei Klaviere (eines abwechselnd mit Celesta), Violinen (nur bei besonderen Stellen verwendet, gewissermaßen als Glanzlicht) und Banjos.

Die Erschließung höherer Register (durch Überblasen bei Klarinetten und Trompeten), Portamenti auf Klappeninstrumenten, Glissandi auf Posaunen und neuartige Dämpfungen steigern die Ausdrucksfähigkeit ins Unerhörte (vgl. Caesar Searchinger, London: »Jazz«).

Gutgeleitete Salonorchester haben die Anziehungskraft des Jazz bald erkannt. Sie verharrten nicht in falscher Ablehnung des Neuen schlechthin, sondern haben ihre Besetzungen mit der des Jazzorchesters kombiniert, erkennend, daß nicht Altes und Neues maßgebend sind, sondern ein Drittes, nämlich die Phase der Amalgamierung der Mischungen im unaufhörlichen Weiterschreiten. Ein neuer Klangkörper ist im Entstehen, noch keimhaft zart, noch nicht als ideale Erfüllung und letzte Möglichkeit zwar, aber unvermutet an einer wenig beachteten Stelle, und vielleicht fruchtbringend in seiner Ausstrahlung in die Sphäre der Kunstmusik.

RUNDFUNKMUSIK – WIE WIR SIE BRAUCHEN

VON

MAX BUTTING-BERLIN

Brauchen wir Rundfunkmusik? — Brauchen wir Musik? — Praktisch löste sich die zweite Frage noch vor wenigen Jahren gewissermaßen von selbst durch das Verhältnis von Angebot und Nachfrage. Musik und Musikaufführungen bestanden nur durch den Wunsch derer, die hingingen, sie zu hören. Und für Oper, Konzert, Kaffeehaus usw. mag das auch heute noch gelten. »Wir« sind in diesem Fall die Menschen, die Freude und Interesse am

Musikhören haben, die ihren Wunsch, Musik zu hören, ihr Musikbedürfnis deutlich zu erkennen geben. »Wir« sind aber durchaus nicht identisch mit jenen, die heute einen Rundfunkapparat besitzen.
»Wir Rundfunkhörer« haben in unserer Gesamtheit ein viel geringeres Musikbedürfnis als »wir Konzertbesucher«. Wie groß es ist, dafür haben wir keine Anhaltspunkte. Gäbe es nun viele Sender, und hätten die Hörer die Möglichkeit, sich mit ihren billigen Empfangsgeräten auf irgendeinen beliebigen einzustellen, dann wäre nicht viel zu erörtern, — jeder könnte hören, was er wollte. Einstweilen ist die Lage aber umgekehrt. Die meisten Hörer sind auf ihren einen Sender angewiesen. Nicht was der Hörer, sondern was der Sender will, kann gehört werden, und wie das den Hörern gefällt, wissen wir nicht. Im Konzertsaal klären uns Beifallskundgebungen über die Meinung des Publikums auf; beim Rundfunk bleiben wir auf Vermutungen angewiesen, — die meisten Zuschriften an die Sendegesellschaften sind wertlos. Auf eine deutlich erkennbare Publikumsmeinung kann man sich also nicht stützen, wenn man die Frage beantworten will, ob und was für Rundfunkmusik wir brauchen. Wir müssen nur annehmen, daß der Prozentsatz der überhaupt musikinteressierten Hörer heute nicht zu groß ist, daß es daher weder gerecht noch ratsam ist, zuviel Musik im Rundfunk zu senden.
Man kann sich nun auf den Standpunkt stellen, daß durch das Sendemonopol den Sendern bestimmte kulturelle Aufgaben erwachsen, und daß es gar nicht richtig ist, die Meinung des Publikums als maßgebend hinzustellen. Das staatliche Monopol zwingt fast zu dieser Stellung, die die eine große Gefahr enthält, daß aus dem Rundfunk ein Erziehungsinstitut wird. Gewiß kann man durch Rundfunk auch unterrichten, aber man hat vor allem objektiv zu informieren, zu unterhalten, und wenn man Kunst gibt, sie so zu bringen, daß Freude und Gefallen am Werk empfunden werden. Aus dem Bewußtsein kultureller Verantwortlichkeit darf der Sender nicht zu einem Geschmacksdiktator werden, er würde nur unfreie, vorurteilsvolle Gesinnungen züchten, oder bei freieren Menschen scharfe Ablehnung erfahren. Aus der Monopolstellung darf lediglich resultieren, daß ein bestimmtes Niveau der Darbietungen aller Art innegehalten wird; dadurch wird schon eine wichtige, unmerkliche Arbeit für den guten Geschmack geleistet. Anerkennung der Aufgaben*) eines monopolisierten Rundfunks muß kulturelle Toleranz bedeuten, und von diesem Gesichtspunkt aus hätte ein Sender uns einfach alles zu geben, was er geben kann, — in der Musik: alte und neue Musik, ernste und heitere jeder Gattung, jeder Art, wenn er sie so übermittelt, daß die Musik ihrer Gestalt und ihrem Inhalt gemäß auf den Hörer wirken kann.
Jedes Musikstück bedarf der Wirkung. Sie kommt zustande durch die Technik, die Ausdrucksfähigkeit des Komponisten, durch die darstellende Tätigkeit des Interpreten, durch die Räumlichkeit, die die Töne trägt, und die Aufnahme-

*) Vgl. meinen Artikel: »Die Aufgaben der Musik im Rundfunk« in »Die Sendung«, Jahrg. 5, Nr. 21.

fähigkeit des Zuhörers. An diesen vier Komponenten arbeiten, solange es Kunst gibt, die Künstler, Wissenschaftler und Erzieher, um die Vollkommenheiten zu schaffen, die Vorbedingungen für das Erleben von Musik sind. Das Verhältnis dieser Komponenten zueinander ist nun im Rundfunk völlig anders, als wir es bisher gewohnt waren. Es bleibt uns nichts übrig, als unsere reichen Erfahrungen von Grund auf zu kontrollieren und für die Rundfunkdarbietungen neu aufzustellen. Es gibt Ansichten, die das bestreiten, die annehmen, daß eine vollkommene Apparatur genüge, um uns vor dem Lautsprecher die gleichen Erlebnisse zu schenken, die wir aus dem Konzertsaal usw. kennen. Meines Erachtens wird diese Meinung bisher durch nichts gerechtfertigt. Vor allem läßt sich die Entwicklung der Technik nicht voraussagen. So Großes die Technik geschaffen hat, auch hier wird es Grenzen der Entwicklung geben. Wir wissen nicht, wo sie liegen werden. Und ohne den Glauben an eine Fortentwicklung aufzugeben, müssen wir einstweilen mit dem rechnen, was wir haben.

Aber selbst eine vollkommene Apparatur würde nichts daran ändern, daß einige der obengenannten Komponenten bei Rundfunkübertragungen von Musik ganz andersartig sind als bei dem bisherigen unmittelbaren Anhören von Interpretationen. Da steht zum Beispiel die Aufnahmefähigkeit des Hörers unter ganz anderem Einfluß. Der Hörer sitzt nicht unter vielen aufmerksamen Mitmenschen, er ist allein in seinem eigenen Zimmer, — er steht nicht unter dem persönlichen, vielleicht faszinierenden Einfluß des Interpreten, — er ist vielleicht sehr konzentriert, aber freier in Haltung und im Sichgehenlassen, als es die gesellschaftliche Bindung in Gegenwart vieler Menschen zuläßt. Rundfunkmusik ist zum größten Teil Hausmusik. Ferner fehlt der Raum, die Lichter, die Festlichkeit des vollen, die Öde des leeren Konzertsaales. Die Akustik des Zimmers für die beste Lautsprechermusik ist anders als die des Saales für ein Orchester. Und selbst wenn wir glauben, daß menschliche Anpassungsfähigkeit es lernt, diesen geschilderten Umständen so weit Rechnung zu tragen, daß sie Musik wie bisher zu erleben gestattet, dann bleibt ein Unterschied zum Konzerterlebnis, den ich allerdings nur aus persönlichster Erfahrung schildern kann. Das Verhältnis des Details zum Ganzen des Werkes ändert sich, Pausen wirken anders, ebenso tempi, rubati, accelerandi, Formen treten auf Kosten des Inhaltlichen stärker hervor usw.

Ich kann den Standpunkt derer nicht teilen, die die Hände in den Schoß legen und alles Heil von einer Vervollkommnung der Apparatur erwarten. Nehmen wir den aufmerksamen Zuhörer als einen gegebenen Faktor hin, überlassen wir die Apparatur den Technikern, dann bleibt uns Musikern die Arbeit an der Interpretation und der Komposition. Und diese Arbeit ist heute in erster Linie immer noch: Erfahrung sammeln. Daher ist die Errichtung der Versuchsstelle an der Hochschule für Musik in Berlin und der Studienstätte am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium äußerst wertvoll. Was Interpreten hier lernen

können, ist für die Wirkungsmöglichkeiten der Musik im Rundfunk von großer Bedeutung. Die Hauptaufgabe fällt aber den Komponisten zu.
Selbst bei vorsichtiger Schätzung der relativen Zahl der Musikfreunde unter den Rundfunkhörern wird man annehmen müssen, daß weit mehr Menschen an ihrem Empfangsgerät auf Musik lauschen, als es Konzert und Opernhausbesucher gibt. Und eine im besten Sinne wirkungsvolle Musik aus dem Lautsprecher wird leicht neue Freunde den alten hinzufügen. Daß die Komponisten unter diesen Umständen den Wunsch haben, für den Rundfunk zu schreiben, in ihm aufgeführt zu werden, sollte man als selbstverständlich annehmen, wenn sie überhaupt ein Interesse an der geistigen Gemeinschaft mit ihren Mitmenschen haben. Dann werden sie aber auch wollen, daß ihre Werke im Rundfunk auf die Menschen wirken, auf möglichst viele, von denen jeder allein zuhört. Sie brauchen nun nicht eine populäre Musik zu schreiben, sie mögen sich durchaus an Teile der Hörer wenden. Ich glaube nicht an eine Nivellierung der Kunst. Vielleicht macht die Zeit manches allgemeinverständlicher, der Absicht des einzelnen wird es kaum gelingen, gleichzeitig allen Schichten der Menschen etwas zu geben. So kann Ernstes und Heiteres, Leichtes und Schweres geschrieben werden, es muß nur zur Auswirkung kommen können. Das Handwerkliche dazu kann der Komponist lernen, wenn er selbst viel und aufmerksam zuhört. Vom Klanglichen wissen wir schon eine ganze Menge, es ist zuerst und am gründlichsten studiert worden. Formales hat man bisher weniger beachtet. Die geringste Aufmerksamkeit wurde dem Wichtigsten geschenkt: ob nicht eine bestimmte geistige Haltung notwendig ist, aus der man am eindringlichsten zu den vielen einzelnen Hörern sprechen kann. Unsere Studienobjekte sind einstweilen fast ausschließlich nicht für Rundfunk komponierte Musikwerke. Aber selbst bei gleichmäßig günstigem Empfang wird man allein aus ihrem Charakter große Unterschiede in der Eignung für den Lautsprecher feststellen. Je intimer die Sprache eines Werkes ist, desto intensiver wirkt sie meist. Das und vieles andere muß der Rundfunkkomponist beachten. Und eines vor allem: Er muß die Sprache seiner Zeit sprechen. Ob Tonalität, Atonalität, Linearität oder sonst eine Technik, ist völlig gleichgültig. Die handwerklichen Mittel unterliegen nur seinem eigenen Verantwortungsgefühl. Eine Sprache sprechen heißt sich denen verständlich machen, zu denen man sprechen will. Und der Komponist muß sich bewußt sein, daß er nicht zu Konzertabonnenten oder zu einem Verein der Musikhörer, sondern zu Mitmenschen — und nicht weniger oder mehr — spricht. Ob er dann nur unterhalten oder tiefer erregen, ob er rein musizieren oder illustrieren will, er kann unendlich viel geben. Solche Rundfunkmusik brauchen wir, denn wir haben sie noch nicht.
Darum werden die Werke der bisherigen Musik nicht abgetan sein. Man wird sie aufführen, um die Hörer wenigstens in der Rundfunkreproduktion mit ihnen bekannt zu machen. Viele werden auch an sich durchaus geeignet sein. Aber

den Weg zu einer Rundfunkmusik, die wir brauchen, weisen uns allein die Möglichkeiten des Rundfunks, nicht die schwer erkennbaren Wünsche des Publikums, nicht kulturelle Standpunkte. Drum müssen wir vor allem diese Möglichkeiten studieren und erkennen.*)

MUSIK UND FILM

VON

ROBERT BEYER-BERLIN

Die rapide und starke Verschiebung der Machtverhältnisse auf jedem nur denkbaren Gebiete des kulturellen Lebens ist nicht zuletzt der Technik, die sich immer mehr als ein dämonisches Gebilde entpuppt, zuzuschreiben, ihrer unmittelbaren und mittelbaren Einwirkung. Die Auswirkung der gleichen Tatsache hat hier im besonderen Falle folgende Situation geschaffen. Neue Institutionen wie Funk und Film, die einen vollständigen Bruch mit der Tradition darstellen, sind als nicht mehr zu entbehrende Faktoren in den Vordergrund der Gegenwart gerückt. Ältere Unternehmen wie Konzert und Theater dagegen, die ihre Gestalt wesentlich herleiten aus zeitlich früher gelegenen Voraussetzungen anderer Art, wurden in eine verhängnisvolle Lage gebracht. Funk und Film, geboren aus den Bedürfnissen unserer Tage, zugeschnitten auf die heutigen Lebensverhältnisse, haben das Wunder der Zeit für sich. Bei ihnen liegt heute die Möglichkeit, die Massen zu organisieren, das Vermögen breitester Resonanz, der sichere Erfolg in wirtschaftlicher Hinsicht. Wie gering man auch ihren Wert sonst einschätzen mag, *ihrem Realitätsgrade nach* stehen sie weit über Einrichtungen, die wie Konzert und Theater mit den übrig gebliebenen Beständen wirtschaften. Die Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit dieser Formen, ihre Möglichkeit, sich den Forderungen des Heute überhaupt noch öffnen zu können, steht in Frage. Der schöpferische Musiker, der die Zeichen seiner Zeit zu lesen weiß, beginnt hier an den neuen Orten sich anzusiedeln, wo unversucht erstes Tasten fruchtbar, etwas noch nicht zu können befreiend ist.

»Musik und Film« bedeuten in ihrer bisherigen Erscheinungsform noch ein ungelöstes Problem für den, dem dieses Verhältnis überhaupt ein Problem ist. Die Notwendigkeit, dem stummen Bilde seine klangliche Dimension wiederzugeben, bestand von Anbeginn; geschah aus dem Bewußtsein, daß etwas fehlt. Nicht mehr und nicht weniger war zu leisten, als das tönende Leben, das aus dem sonst so lebenstreuen Geschehen auf dem Laufbilde gestrichen war,

*) Vgl. mein Referat »Das Wesen der Musik im Rundfunk« in: »Musikprobleme vor dem Mikrophon«, Weidmannsche Buchhandlung 1929.

zu ersetzen, die unnatürliche Geräuschlosigkeit der bewegten Bilder angenehm zu verdecken *mit den Mitteln und Möglichkeiten der Musik,* — wie den Raum zwischen der Menge der Zuschauer und der weißen Wand klingend zu überbrücken. Erst in zweiter Linie kommt, daß zwischen Film und begleitender Musik eine Kongruenz bestehen müsse; verhältnismäßig früh kam man dahinter. Zurückzuführen auf musikalische Geschicklichkeit, *hat die Lösung bis heute eine Änderung grundsätzlicher Art nicht erfahren.* Was im Laufe der Entwicklung weiterhin geschah, läßt sich auf die Formel bringen: »Steigerung der Qualität«, angewandt auf die musikalische Produktion wie den reproduzierenden Organismus. Denn *einzig und allein auf diesem Wege* war es möglich, die Distanz zwischen Orchester und weißer Wand auf ein Minimum herabzusetzen. Man rückte immer weiter ab von den Zuständen primitiver Illustrationsmethoden und ungeordneter Musikübung — die gangbarste war, die Filmmusik aus bereits existierenden, den Stimmungen des Films angepaßten Tonstücken zusammenzusetzen; fortschreitend machte man sich schließlich den Formenreichtum der Musik, den hochentwickelten Apparat psychologischer Kompositionstechnik zunutze, stattete die Theater mit modernen Orchestern und Jazzorgel aus. Träger dieser Entwicklung war der Film, der künstlerisch aufstrebend die geistig Gutsituierten, die lange ihm ferngeblieben, zu interessieren wußte für seine Veranstaltungen und damit ein in musikalischen Dingen anspruchsvolleres Publikum. Müde des Einerlei klassischer Akkorde, der aus der gesamten Literatur der Welt entlehnten Melodie, waren es zuerst Regisseure, die nach einem neuen klingenden Gewande verlangten, die in der sinfonischen Vertonung einen wesentlichen Bestandteil zur Vollendung ihrer Schöpfungen im Sinne eines Kunstwerkes sahen. Einen Höhepunkt bedeutet immerhin die Musik E. Meisels, der zum »Panzerkreuzer Potemkin« und dem Ruttmann-Film »Berlin« den ostinaten Klang modernster Prägung geräuschvoll abrollen läßt.

Wie schon gesagt, ging die Entwicklung dahin, die »Qualität« der klanglichen Darbietung zu steigern, anzupassen primitive Illustrationstechnik an das, was man »gute, geschmackvolle, zeitgemäße Musik« nennt. Das einmal gesetzte Grundverhältnis indessen blieb davon unberührt; überhaupt hat der Bildablauf die Gestaltungsformen der Musik nicht tiefer beeindruckt. Es bleibt sich prinzipiell gleich: ob man eine Filmmusik aus fertigen Melodie- und Harmonieteilen zusammensetzt oder neu komponiert, ob man beides geschickt oder ungeschickt macht, ob man mit modernen Klängen oder alten illustriert, ob man das Verhältnis naturalistisch erfaßt oder weniger, sogar ob man all diese Musiken photographisch fixiert und synchron zum Bilde abrollen läßt. Ein Unterschied ist nur der Intensität, der »Qualität« nach da. Der Unterschied grundsätzlicher Natur ist aber vorhanden: wenn die Musik nicht mehr in gleicher Linie mit und vor dem Bilde tönt, nicht mehr entfernt und unberührt, aus einer anderen Welt gleichsam das Geschehen der Bildwelt wiedertönt, —



Der Kino-Kapellmeister Will Schmidt-Gentner



Der Jazz-Dirigent Paul Whiteman

Komponisten als Begleiter

Friedrich Holländer

Ralph Benatzky

Karikaturen von B. F. Dolbin



Der Geigerprimas im Caféhaus: Etté



Der musikalische Clown: Grock



Typen aus einer Jazzband

Der Geiger

wenn sie die sichtbaren, klanglichen Anlässe der Bildwelt aufgreift und austönt, wenn *der Klang eine Dimension des Bildes* und das *Akustische neben dem Optischen ein wesentlicher Teil der Komposition* geworden ist. Das tönende Filmband ist die technische Voraussetzung hierfür, das Licht für Akustik und Optik das einigende Element. Man muß sich natürlich von dem Begriff, unter den man bisher die »Musik« brachte, loslösen, sofern man Möglichkeiten der Bild-Tonphotographie sehen will. Der Begriff »Musik« ist *einmal weiter* zu fassen, die Welt der Geräusche mit einzubeziehen. Immerhin lag das Bestreben, an Gegebenheiten des Bildes real mit entsprechenden Klängen anzuknüpfen, Geräusche an der Illustration zu beteiligen, latent vor in der oben dargestellten Entwicklung. Nicht daß diese Praxis im Vorstadtkino allein gehandhabt wurde und wird, sie ist auch beheimatet in dem großen Theater; man denke an die Jazzorgel mit ihrem Geräuschwerk. Diese Tatsache ist mit dem Begriff »primitive Psychologie« allein nicht erklärt. Man muß schon die Ansicht teilen, daß selbst das Raffinement modernster Kompositionstechnik nicht hinreicht, das Bild aus seiner Stummheit zu lösen, wohl sie zu verdecken mag. Daß die Einbeziehung der unendlichen Vielfältigkeit der Geräuschwelt, die notwendig geworden gegenüber der klanglosen Motorik der Bildwelt als primäre Funktion der Musik, mehr bedeutet als eine lineare Erweiterung ihrer Mittel und Möglichkeiten, sei hier nur angemerkt.

Einen stummen Film gibt es eigentlich nicht. *Der Tonfilm war von jeher da*, nur unzulänglich — heute technisch vollkommen steht er vor einem neuen Anfang; das Filmbild braucht das weit geöffnete Orchester, das den Klang der Welt in sich verborgen trägt. Was bedeutet in diesem Zusammenhange das Experiment der Technik mit unseren Sinnen? Hier der Film, rein auf das Sichtbare — dort der Funk, rein auf das Hörbare gestellt. Was besagt die vorübergehende, zeitweilige Trennung? Bestimmt eine Vorbereitungszeit, in der die *Revolutionierung des Sehens und Hörens*, die Entdeckung unbekannter Dimensionen im Optischen wie im Akustischen, das Einströmen von Rhythmus und Dynamik in das Bild, in der sich die angedeutete Umlagerung — und diese *nur auf Grund der Trennung* — ungestört vollziehen konnte. Der Film ist stumme Musik, die Komposition des Sichtbaren nach den Gesetzen der Montage ist Ausdruck dieser Tatsache. Vielleicht liegt hier zu tiefst der Grund, daß »Musik und Film« in ihrer bisherigen Erscheinungsform noch ein ungelöstes Problem bedeuten.

GEBRAUCHSMUSIK IN DER SCHULE

Die im Rahmen der gesamten Schulreform vollzogene Erneuerung der Schulmusik geht von zwei Ansatzstellen aus: sie erstreckt sich einmal auf die Umwandlung ihrer allgemein *erzieherischen* und speziell *methodischen* Prinzipien und umschließt ferner den gesamten Komplex des *Musiziergutes*. Beide befinden sich in starker Abhängigkeit voneinander, die Wandlung des einen bedingt die Wandlung des anderen. Eine Methode, die zum Ziel hat, das Organische, Funktionelle des Kunstwerks zu erschließen, läßt sich nicht an gekünstelten, konstruierten Melodien erproben (als solche entpuppen sich unzählige der berüchtigten »Schullieder«, die, da nur äußerlich anempfunden, »gemacht«, Musterbeispiele für unlebendige, schematische Musik sind); umgekehrt verlangt das vollwertige künstlerische Liedgut (etwa das alte Volkslied) eine andere methodische Einstellung als das äußerlich angedrillte »Intervalltreffen«, erfordert vielmehr eine innere Bereitschaft, auf rhythmische, melodische und harmonische Spannungen einzugehen, die Entwicklung der Form aufzuspüren.

Mit der heute allzu beflissen getriebenen Säuberung unserer Schulliederbücher von künstlerischem Unrat *allein* ist es nicht getan, ebenso wie es lächerlich anmuten würde, Jödesche und Mersmannsche »Organik« auf Lieder zweiten und dritten Grades anzuwenden; sie muß an deren »Musikferne« elend zuschanden kommen.

Der Vorwurf, der heute gegen die frühere Schulmusikpflege erhoben wird, richtet sich aber nicht nur gegen das Liedgut selbst, sondern wird auf den gesamten Stil, den Geist der Schulmusik ausgedehnt. Die Musik in der Schule habe — so sagt man — nur eine äußerliche, illustrative Bedeutung gehabt, sie sei nur dazu dagewesen, das Schulleben zu schmücken, ihr *Eigenwert* sei dabei zu kurz gekommen. Der Vorwurf scheint auf den ersten Blick durchaus mit Recht zu bestehen, zumal wenn man sich wieder einmal klar macht, daß von der Mittelstufe an überhaupt kein regelmäßiger Unterricht mehr existierte. Die »Musikalischen« konnten von der Quarta an nur im Chor, höchstens noch im Orchester sich betätigen, eine Möglichkeit zur Beschäftigung mit Kunstwerken (Sinfonien, Opern) und Komponisten bestand nicht. Heute ist es wenigstens so weit, daß ein paar Stunden dafür zur Verfügung stehen, wenn sie auch bei weitem nicht ausreichen, und die große Gefahr besteht, daß sie bei der Schwierigkeit großer Kombinationen zwecklos vergeudet werden.*)

Aber sehen wir einmal von diesen Schwierigkeiten ab, so bleibt immer noch die Frage offen, wie die Musik »organisch« in die gesamte Schule eingebaut werden soll. Dabei ist es — um es gleich zu sagen — nicht damit abgetan, daß das *Stoffliche*, fein säuberlich rubriziert, auf die einzelnen Klassen, auf Chor und Orchester verteilt wird, es genügen auch *methodische* Hinweise nicht, sondern es muß ein drittes, Wesentliches hinzukommen. Dies wird bedingt durch den eigentümlichen *Charakter der Schule* selbst. Schule bedeutet doch — ganz obenhin gesehen — das *Zusammenleben und -arbeiten einer Gemeinschaft* mit gemeinsamen Zielen und in der Richtung auf gemeinsame Ziele hin. Dieser Struktur der Schule muß sich auch die Musik anpassen und einordnen. Mit anderen Worten: es entscheiden in der Schule nicht die künstlerischen Qualitäten der Musik schlechthin, sondern es müssen noch andere, seelische, menschliche Werte hinzukommen. Wird dadurch der Aktionsradius der Schulmusik äußerlich vielleicht eingeengt, so erfährt er doch im Innern eine ungeheure Verbreitung.

Es muß hier noch einmal an das oben Gesagte angeknüpft werden, wo von der »dienenden Rolle« der früheren Schulmusik die Rede war. Der Schulchor hatte etwa nur die Aufgabe, zu Schulfesten und Feierlichkeiten der verschiedensten Art »aufzuwarten«. Heute verlangt man Bewegungsfreiheit, um sich auch »künstlerischen« Aufgaben widmen zu können. Nun bestehen diese »künstlerischen« Aufgaben meistens ja nur darin, daß der Musiklehrer seinem persönlichen Ehrgeiz zuliebe sich mit den Schülern an möglichst schwierige Chöre heranwagt; aber setzen wir einmal den günstigsten Fall, daß ihm das mit der Zeit mühelos gelingt, so ist doch noch immer zu fragen, ob nun damit der Schulchor seine eigentliche Domäne gefunden habe. Er würde sich auf diese Weise doch nur isolieren und damit einen neuen Zwiespalt erzeugen. Dieses Beispiel sollte uns zu denken geben. Der Schulchor muß als der äußerlich sichtbarste Ausdruck der Gemein-

*) Die Stundennot ist eine Kernfrage der Schulmusik, über die die Öffentlichkeit nicht genug aufgeklärt werden kann.

schaft dieser dienen, er kann es nur, wenn er sich am Schulleben aktiv beteiligt. In Wahrheit richtet sich der oben genannte Vorwurf der Herabziehung des Chores gegen etwas ganz anderes, nämlich gegen die veraltete, verrostete Form des Schullebens überhaupt. Die entsetzlich schematische Art, in der heute noch vielerorten »Schulfeiern« begangen werden, ist der Stein des Anstoßes; in diesen ist die Musik allerdings — die Musik, wie wir sie erstreben — ein unglückliches Bastardwesen. Man »bewundert« sie im besten Fall ihrer »technischen Leistung« wegen, hält sie in »konzerthafter« Einstellung in einem beträchtlichen Abstand von sich, um nur ja nicht in allzu enge Berührung mit ihr zu kommen.

Wenn vorhin in einem anderen Zusammenhang von der »Musikferne« der konstruierten »Schullieder« die Rede war, so muß hier die »Lebensferne« dieser Musik in den Vordergrund gestellt werden. Für die Musik in der Schule aber sei der oberste Grundsatz, daß sie »lebensnah«, wirklich, nicht nur »ästhetisch« sei. »In diesem Sinne der Notwendigkeit der Musik für die Offenbarung des Lebensausdrucks ist jede wahre Musik *Gebrauchsmusik*, ist jeder wahre Musiker erst Mensch, dann Künstler, oder anders gesagt: ist er als Künstler Mensch.«*)

Der Sinn der Gebrauchsmusik, der sich uns stufenweise erschlossen hat, gewinnt für die Schule erhöhte Bedeutung. Es wird viel, wenn nicht alles in der Entwicklung der Schulmusik davon abhängen, wie es gelingt, ihr Geltung zu verschaffen. Gesichert erscheint ihre Bedeutung für die gesamte Musikpflege auf der Unter- und Mittelstufe. Hier eben soll die Musik nicht als etwas Fremdes an die Jugend herangetragen werden, sondern soll mit ihr und in ihr »wachsen«. Statt des der Mentalität des Erwachsenen entstammenden »kindertümlichen« Liedes soll das echte Kinderlied gepflegt werden, soll sich in Verbindung mit Spiel, Tanz und Märchen »umgangsmäßig« entwickeln. Aber auch alles Theoretische (Noten, Pausen, rhythmische Bewegungen usw.), vor dem man sich sonst so fürchtete, wird nicht als »Vokabeln« gelernt, sondern erscheint als Gebrauchsgegenstand, mit dem man umzugehen lernt. Die Art und Weise, wie sich allmählich der »Tonraum« aufbaut, zeigt von der pädagogischen Seite her Jödes »Elementarlehre der Musik«. Musik wird als Ausdruck gemeinschaftlichen Fühlens und Wollens empfunden, als »Selbstverständlichkeit«.

Das methodische Hauptprinzip der Gebrauchsmusik ist der *Arbeitsunterricht*, er ist ihre notwendige Form, denn alles, was nicht selbst erarbeitet wird, steht als »fremder Willensausdruck« schon außerhalb. Hierin liegt zugleich ein bedeutungsvoller Hinweis auf die Behandlung von Kunstwerken auf der Oberstufe. Ich habe in einer demnächst erscheinenden Arbeit »Die Behandlung der Sonate in der höheren Schule« versucht, darzustellen, daß die damit verknüpften geschichtlichen, formalen und ästhetischen Fragen sich nur lösen lassen, wenn von der Unterstufe her eine planmäßige Vorbereitung einsetzt. Die Spannung eines Sonatensatzes etwa (Exposition — Durchführung — Reprise) geht auf das Urerlebnis des melodisch-harmonischen Weges T—D—T zurück, die sich am kleinsten Kinderliede offenbart. Die subjektiven Abwandlungen, die durch die Künstlerindividualität bedingt sind, spielen dabei zunächst eine untergeordnete Rolle; sie im einzelnen zu erkennen, geht im allgemeinen weit über das Ziel der Schule hinaus. Wesentlich ist, wie weit auch das größere Kunstwerk (etwa eine Sinfonie) als Wirklichkeit empfunden wird (nicht nur als poetisch-individuelle Emanation).

Dies alles könnte dazu beitragen, unserer Jugend von vornherein die Musik als lebenverbundene, lebensnotwendige Kraft nahezubringen. Es könnte auch die *Selbständigkeit* und *eigene Produktivität* in entscheidender Weise beeinflussen. Die Jugend wird ein anderes Verhältnis zu dem gewinnen, was wir heute als Gebrauchsmusik im engeren Sinne bezeichnen. Sie wird erkennen, daß es bis auf wenige Ausnahmen *Musikware* ist, von Konjunkturbeflissenen auf den Markt gebracht, ohne jede innere Notwendigkeit. Ein Beispiel: Die Jugend will tanzen. Da fehlen die Noten, die »Schlager« sind unbekannt. Ob wir es wohl selbst versuchen können? Vielleicht versucht es einer, ein anderer springt ein und es geht auf einmal auch so. So entsteht in jeder Klasse — um noch ein anderes Beispiel zu wählen — ein eigenes Liederbuch mit fremden und eigenen Weisen, ein hübsch geschmücktes Heft zum »Gebrauch« bei allen möglichen Gelegenheiten. Aus einem Dreiklang bauen wir uns einen Kanon (natürlich mit selbst verfertigtem

*) Vgl. Eberhard Preußner, Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik. Musikpädagogische Bibliothek, herausgegeben von Leo Kestenberg, Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig 1929. Ein bemerkenswerter Versuch, die Gemeinschaftsmusik als Idee der Musikpädagogik schlechthin herauszuarbeiten.

Text), eine Tonleiter wird uns eine wirkliche Leiter, auf der wir umherspazieren usw.
Nur vor einem müssen wir uns hüten, daß wir nämlich diese selbstgefertigte Gebrauchsmusik überschätzen, sie bleibt immer ein Anfang, ein Einfallstor, durch das wir in das weite Reich der Kunst treten wollen. Es ist ein weiter Weg vom kleinen, spielerischen »Einfall« bis zu der Monumentalgestalt einer Matthäus-Passion. Noch sträuben wir uns dagegen, diese auch in den Begriff der »Gebrauchsmusik« einzubeziehen, aber ist nicht auch sie in jenem überzeitlichen, überpersönlichen Sinne »Gebrauchsmusik«? *Hans Fischer*

* MECHANISCHE MUSIK *

DAS KLAVIER ALS GEBRAUCHSINSTRUMENT

Parallel mit dem Wandel im stilistischen und formalen Gebrauch der Musik läuft stets auch ein Wandel in der Verwendung und Ausnützung der Instrumente. Die Gründe hierfür mögen zunächst rein musikalischer Natur sein. Das neue Klangerleben stellt an jedes Instrument besondere, noch nicht gewohnte Anforderungen; der Schaffende sucht dem Instrument neue Seiten abzugewinnen; er will sein Klang- und Formideal durch das Instrument verwirklichen. Dieses Bestreben hat in der neuen Klavierliteratur zu einer zeitweisen scharfen Spannung der Klangprinzipien geführt. Die romantischen Klavierzeichnungen und Klaviergedichte sind dem heutigen Komponisten nicht mehr die ideale Klaviermusik; statt dessen wächst ein polyphoner, stark flächenhafter Klavierstil, der von der Seite der Linienführung dem Klavierklang gerecht werden will. Daneben beginnt das Klavier als rhythmisches und als kammermusikalisches Instrument immer größere Geltung zu gewinnen. Denkt man noch an den Versuch, den Cembaloklang unserer Zeit wiederzugewinnen und das Vierteltonpiano einzuführen, so ist zu sagen, daß allenthalben begonnen wird, die klanglichen Möglichkeiten des Klaviers *auszubauen*. Von einer Einschränkung klaviermäßigen Musizierens ist also keine Rede.
Noch in anderer Hinsicht hat das Klavier auf allgemeine Zeiterscheinungen reagiert. Es hat seine alleinige Rolle als Solisteninstrument und Begleitungsinstrument verlassen und ist im Begriff, sich neue Gebiete zu erobern. Seine Verwendung in der *Oper* der Gegenwart und in der *Jazzmusik* beweist, daß neben das Solisteninstrument das Klavier als *Orchesterinstrument* getreten ist.
Trotz dieser Ausdehnung in technischer und musikalischer Richtung verstummen nicht Aussprüche, die an einen Niedergang des Klaviers glauben machen wollen. Gewiß, die Zeiten der klavierspielenden Haustochter sind uns nicht mehr Vorbild, aber daß das Klavier in Gebrauch und Musizierstil auf die allgemeinen Tendenzen der neuen Musik mit Erfolg reagierte, das allein zeigt, daß vom Klavier aus noch immer Musik erlebt wird.
Die Gelegenheit des Sonderheftes »Gebrauchsmusik« schien uns günstig, einmal folgende Frage aufzustellen:

Ist das Klavier heute noch ein Gebrauchsinstrument?

Der ausübende Pianist, der Klavierpädagoge und die Klavierindustrie werden jetzt, jeder von seinem Standpunkt aus, antworten. Der Leser aber möge von sich aus überlegen, ob und wie ihm das Klavier notwendig und brauchbar erscheine. *Die Schriftleitung*

DIE PIANISTEN

Edwin Fischer:

Das Klavier ist für alle diejenigen musikalischen Menschen, die nicht im Geiste hören können, ein unentbehrliches Instrument, weil es infolge seiner Neutralität zur Wiedergabe aller Arten Musik geeignet ist.
Außerdem aber hat es einen nur ihm eigentümlichen instrumentellen Reiz, dessen genialster Erfühler Chopin war — heute ist dafür wenig Interesse, eigentlich zu wenig bei Komponisten und Hörern vorhanden.
Daß das Klavier aus der öffentlichen Kunstübung verschwinden wird, glaube ich nicht, weil eine unerhört reiche und unsere Zeit überdauernde Literatur dafür vorhanden ist.

Leonid Kreutzer:

Die Bedeutung des Klaviers, als Gebrauchsinstrument, kann durch das Vorherrschen von Radio und Grammophon, diese phantastischen Musikvermittler, vorübergehend herabgedrückt werden. Doch ist die Leichtigkeit des Genießens nicht ausschlaggebend. So, wie das Wandern nicht durch die Bequemlichkeit der neuzeitlichen Beförderungsmittel verdrängt wird, denn erst die unmittelbare und dauernde Berührung mit der Natur gibt dem Wanderer Genuß und Befriedigung, genau so wird der Musikliebhaber immer das Bedürfnis haben, sich durch persönliche Betätigung mit dem Kunstwerk auseinander zu setzen. Erst wenn er, schlecht oder recht, ein Werk spielt, sei es klassische-ernste oder leichte-profane Musik, ergreift er von der Musik Besitz, macht sich das Werk zu eigen, geht selbst in dem Stück auf, fühlt sich ihm verwandt und nahe. Dieser Genuß läßt sich durch keinerlei Kunstmittel ersetzen, der Laie läßt sich ihn nicht nehmen. Und gerade das *Klavier* mit dem fertigen Klang befriedigt ihn am meisten; durch das Klavier erschließt sich ihm die Musik am ehesten und raschesten. Daneben bietet dem Amateur das »Musizieren« in Form von Kammermusik oder Begleitung einen unersetzlichen Genuß. Und diese Musizierfreudigkeit dürfte kaum jemals schwinden. Jedenfalls nicht bei uns!

Rudolf M. Breithaupt:

Das Klavier, als Königin aller Hausinstrumente, bleibt. Und zwar

1. als musikalisches Lern- und Lehrinstrument (für Kinder und Anfänger, zu Lehrzwecken in Hochschulen, Konservatorien, Instituten und im Privatunterricht),
2. als künstlerisches Berufsinstrument (für kompositorische Zwecke, als Solo- und Begleitinstrument für Gesang, Kammermusik usw.).

Dagegen wird das sog. »*Pianino*« als Gebrauchsinstrument und Volksbelustigungsmittel für öffentliche oder private Lustbarkeiten, besonders in Gaststätten und Kaffeehäusern, wohl bald durch das *Radio* und das *Grammophon*, oder durch eine aller Wahrscheinlichkeit nach nahe bevorstehende, ideale Verschmelzung beider mechanischen Musikmittel entthront werden.

Auch die Rolle, die früher das Pianino als Mitgift oder Hochzeitsgabe selbst für kleinere und mittlere Leute gespielt hat, dürfte infolge der Entbehrlichkeit und Ersetzbarkeit durch die modernen, mechanischen Musikinstrumente einerseits, sowie durch die immer noch zu hohen Anschaffungskosten andererseits, bald zu Ende sein. Beweis: der erschreckende Rückgang in der Klavierfabrikation von solchen Instrumenten, die keine sogenannten »Marken«-Klaviere sind, — ein Rückgang, der sich zumal in dem katastrophalen Sinken unserer Ausfuhrziffern auf diesem Gebiete ausprägt.

DIE KLAVIERINDUSTRIE

Julius Blüthner:

Vor Gericht würde ich für die Beantwortung Ihrer Frage als »befangen« abgelehnt werden, — und das mit Recht. Ich will Ihrem Wunsch aber trotzdem entsprechen:

Das gute deutsche Klavier ist nach wie vor ein für die Allgemeinheit unentbehrlicher Gegenstand, der leider durch die wirtschaftliche Not momentan für weite Kreise schwer erschwinglich ist. Es ist aber eine irrige Annahme, daß Radio oder Grammophon auf Grund des billigeren Anschaffungspreises das Klavier zu verdrängen in der Lage wären. Es gibt kaum ein Haus, in dem nicht Gesang, Violin- oder Cellospiel gepflegt werden. Dies alles ist ohne Klavierbegleitung undenkbar. Ich zweifle deshalb keinen Augenblick daran, daß das Klavier weiter der unentbehrliche Hausgenosse, der es stets war, bleiben wird.

Grotrian-Steinweg:

Sie fragen uns: »Ist das Klavier heute noch ein Gebrauchsinstrument?«

Wir verstehen Ihre Frage dahin, daß Sie unsere Meinung darüber hören möchten, ob das Klavier ein zeitgemäßes Musikinstrument ist. Ihre Frage erscheint uns in einer Zeit, in der die Möglichkeit besteht, gute Musik zum Teil in sehr guter Wiedergabe sowohl durch Radio, als auch durch Grammophon zu hören, berechtigt, noch dazu, wo durch die Not der Zeit die Menschen heute in wirtschaftlichem Kampfe sich befinden und vielfach die Beschäftigung mit kulturellen Gütern zurückstellen müssen.

Der Deutsche will aber auf die Dauer nicht nur Musik hören — und sei sie noch so gut wiedergegeben — sondern er will *selbst musizieren.* Je nach dem Grade seiner musikalischen Begabung wird er entweder die Werke der Meister kennen lernen und sich an ihnen erbauen wollen, oder aber er läßt seine eigene Phan-

tasie im Reiche der Töne ausklingen, um sich von der Spannung des Alltags zu befreien.
Darüber hinaus ist das Klavier das einzige Hausinstrument, mit welchem es möglich ist, eine Interpretation nahezu der gesamten Musikliteratur, nicht nur der für das Klavier geschriebenen, vorzunehmen.
So lange deshalb überhaupt ein Interesse für Musik bestehen wird, kann nichts dem Klavier als dem vielseitigsten und wichtigsten Hausinstrument den Rang streitig machen.

Steinway & Sons:

Ist das Klavier heute noch ein Gebrauchsinstrument?
Ein Thema, das die Pianofortefabrikanten in hohem Maße interessieren muß. Hängt doch das künftige Wohl und Wehe dieser Industrie davon ab, welche Bedeutung dem Klavier durch die heutige Erziehung der Jugend gegeben wird.
Scheinbar ist das moderne Leben dem Klavierspiel ungünstig gesonnen, denn der Sport nimmt unseren Nachwuchs stark in Anspruch. Auch könnten Sprechapparate und Radio das Klavierspielenlernen als zu mühevoll erscheinen lassen. Glücklicherweise treffen diese Befürchtungen tatsächlich aber nicht zu.
Führende Pädagogen haben erkannt, daß der Kulturwert der Musik nur dann seinen vollen Einfluß ausüben kann, wenn der Mensch von Jugend auf ein Instrument spielt und so in das Wesen der Töne hineinwächst. Es ist sehr zu begrüßen, daß der Staat deshalb durch praktischen Musikunterricht in allen Schulen für die Weckung des Musikinteresses sorgt. Die so vorbereitete Jugend wird später keine Befriedigung an mechanischer Musik haben, sondern die von den Deutschen seit Jahrhunderten besonders gepflegte Hausmusik in Blüte halten.
Für den Augenblick kann uns der Umsatz ein treffendes Bild vermitteln. Als größte Klavierfabrik der Welt haben wir in 75jährigem Bestehen mehr als 260000 Flügel und Pianinos geliefert. Im Durchschnitt also etwa 3500 Stück per Jahr. Im verflossenen Jahr wurden 8000 Steinway-Instrumente verkauft. Ist das Klavier also noch ein Gebrauchsinstrument?

Verband deutscher Pianofortefabrikanten:

Ganz abgesehen davon, daß das Klavier zur Pflege klassischer und moderner Musik auch heute noch unentbehrlich ist, dürfte die Frage schon durch die Tatsache bejaht werden, daß nach den Statistiken der wichtigsten Produktionsländer im Jahre zirka 600000 Klaviere hergestellt und verkauft werden. Die deutsche Pianoforteindustrie war an dieser Produktion im Jahre 1927 mit 100000 Instrumenten beteiligt, von denen 60000 für das Inland und 40000 für das Ausland geliefert wurden. Der Hauptteil der übrigen Klaviere wird in den Vereinigten Staaten hergestellt und auch verkauft. Obwohl zuverlässige Angaben über den Inlandsabsatz vor dem Kriege nicht zur Verfügung stehen, kann angenommen werden, daß im Jahre 1927 annähernd so viel Klaviere in Deutschland verkauft wurden wie in der Vorkriegszeit. Wenn in den vergangenen Monaten im Inlandsabsatz ein Rückgang eingetreten ist, so darf man sich nur der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse unseres Vaterlandes erinnern, die auch auf den Absatz von für die Lebenshaltung nicht unbedingt notwendigen Gütern nicht ohne Einfluß bleiben konnten, ganz zu schweigen von sonstigen Zeiterscheinungen, die sich auf die Pflege des Klavierspieles ungünstig auswirken. Die vorstehenden Zahlen beweisen jedoch, daß man das Ausmaß dieser Auswirkungen in den weitesten Kreisen des Publikums vollkommen überschätzt. In jedem Fall belegt unsere Statistik, daß das Klavier auch heute noch das führende Gebrauchsmusikinstrument ist.

Paul Westermayer

NEUE SCHALLPLATTEN

Deutsche Grammophon: Das Verdienst, mit *Kurt Atterbergs* preisgekrönter Sinfonie bekanntzumachen, nehmen gleich zwei Firmen in Anspruch. Bei der Deutschen Grammophon dirigiert der Komponist selbst das *Berliner Philharmonische Orchester* (95193—95). Der erste Satz ist thematisch übersichtlich gehalten und von einer gewissen melodischen Wärme. Im Adagio enthüllt sich die Ideenlosigkeit des Werkes erschreckend, um im letzten Satz so etwas wie einen effektvollen Ausgang zu suchen. Nun, den Preis hat die Sinfonie; spielen wird man sie kaum über das Preisjahr hinaus. Zu empfehlen ist dagegen eine andere Platte, auf der *Richard Strauß* die Ouvertüre der Zauberflöte mit der gemäßen Leichtigkeit dirigiert (66826). Freude wird man auch an der Ouvertüre zu Don Pasquale haben; Dirigent *Oscar Fried*;

das Orchester in beiden Fällen Mitglieder der *Kapelle der Staatsoper.* — Noch vor einem Jahr hätte man kaum gedacht, daß der Klavierklang so schnell dem Naturklang angeglichen werden würde. Selbst das Stimmungshafte in Stücken von Albeniz und Liadow erhält jetzt Geltung; *Lily Dymont* spielt sie; vielleicht hätte sie im Pedalgebrauch noch vorsichtiger sein müssen. Ganz außerordentlich klingt das Spiel von *Walter Rehberg* und *Alexander Brailowsky* in Lisztschen Werken. *Scheidl* singt Loewe-Balladen (35214), *Helge Roswaenge* und *Emmi Leisner* aus Carmen, *Erica Morini* spielt Kreisler-Stücke. Aus der Dreigroschenoper hört man von *Paul Godwin* mit seinen Jazz-Sinfonikern die Tango-Ballade und den Kanonen-Song, bei dem allerdings das Wort zur vollen Wirkung fehlt. Überhaupt scheint es mir, als werde die Musik in dieser Ausführung allzu sehr gemildert. Also bitte, Original-Gesangsplatten der Dreigroschenoper! Die »Seele« Amerikas kann man erfühlen, hört man die Platte des Jazzsängers *Al Jolson.* Es heißt, in Amerika sei diese Platte eine Million mal verkauft worden. Ganz nah dem Kitsch wird hier mit ältesten Mitteln gearbeitet: nicht mehr »flüsternd«, sondern Schmelz-Kantilene. Kitsch-Amerika! Gute Tanzmusik macht *Harry Jackson.*

Electrola: Platten von lebendigster, unmittelbarster Wirkung sind die Aufnahmen aus Bohème mit Solisten und Orchester der *Mailänder Scala* (EH 183, 189). Dirigent *Carlo Sabajno.* Es sind dies klanglich wundervoll ausgeglichene Aufnahmen, die vom hohen Stand jetziger Technik zeugen. Herrlich wie immer *Leo Blech* mit der *Staatsopernkapelle,* der diesmal Mozarts Kleine Nachtmusik bietet. (EJ 326/27.) *Erica Morini* spielt Stücke von Sarasate. Amüsant, wie *Marek Weber* teils Walzer, teils Jazzmusik aufspielt. Der Foxtrott »Der Duft, der eine schöne Frau begleitet« (EG 1112) ist auch melodisch reizvoll.

Lindström A.-G., Columbia: Hier also ebenfalls die Preisgekrönte von Atterberg. Die Aufführung klingt in der Interpretation *Sir Thomas Beecham* mit dem *Royal Philharmonic Orchestra* (L 2161—63) sehr lebendig. Der Vergleich der verschiedenen Auffassungen wäre lohnend, wenn das Werk selbst interessanter wäre. Eine sehr feine Propagierung moderner Musik unternimmt *Szigeti:* willst du auf der einen Seite Bach hören, mußt du auf der anderen *Milhauds* Tijuga mitkaufen. *Rosetta Pampanini* und *Gino Vanelle* singen aus Leoncavallos »Pagliacci«.

Odeon: Ausgezeichnet die *Salvatini* in Aïda (0—8732), den Rosenkavalier-Walzer dirigiert Dr. *Weißmann,* den Walzer Sphärenklänge von Jos. Strauß *Arthur Bodanzky.* Der Rest ist — *Tauber* (Tiefland).

Eberhard Preußner

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu dem Aufsatz von Curt Sachs gehören die vier vom Verfasser charakterisierten Abbildungen auf Tafel I unserer Beilage. — Dem bei J. Engelhorns Nachf., Stuttgart, erschienenen, reich illustrierten Buch von Kathi Meyer entnehmen wir zwei Darstellungen: *Eine Meistersinger-serenade,* auf der gezeigt wird, wie der verliebte Troubadour, der sich einiger Mitsänger und Instrumentalisten für die Wirkung seines Ständchens bedient, von seiner Angebeteten nicht gerade appetitlich behandelt wird, sowie eine *Studentenmusik;* hier scheinen es nicht die Jünger der alma mater, sondern die alten Herren einer Verbindung zu sein, die auf Laute, Violine, Kniegeige und Hackbrett unter ergiebiger Anfeuchtung der Kehle eine Konzertprobe abhalten, der ein unerbetener Besuch selbst holder Weiblichkeit unerwünscht ist. Das dritte Bild: *Eine Nachtmusik Leipziger Studenten* stammt aus Picanders »Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte« (1732—34). Einen Singchor mit seinem Meister vervollständigt ein Orchesterchen von fünf Dilettanten, die der am Fenster verschämt horchenden Dulcinea ein musikalisches Nokturno einhämmern. — Von dem meisterhaften Karikaturisten *B. F. Dolbin* haben wir in XX 2 schon einmal acht Porträte zeigen dürfen. Die heutigen Bildnisse stehen jenen an Ergötzlichkeit der Linienführung und an wohlwollendem Spott des Griffels nicht nach. Es gilt, Repräsentanten der praktischen Gebrauchsmusik vorzuführen. Wer kennt sie nicht, die Schmidt-Gentner, Whiteman, Friedr. Holländer, Ralph Benatzky, Bernard Etté und Grock, den klassischen Musikclown? Wer aber hat sie schon *so* gesehen? Und zwei Typen aus einer Jazzband, namenlose Künstler, wertvolle Amüsöre der Tanzlokalbesucher — wer hat sich diese Erheiterer von ernsten Stunden nach der Tagesfron schon entgehen lassen . . .?

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

ZEITUNGEN

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (20. Januar 1929). — »Musik um Lessing« von *Leopold Hirschberg.*

FRANKFURTER ZEITUNG (30. Dezember 1928). — »Zwischen Licht und Finsternis. Meditationen eines Kinomusikers« von *Hans Kayser.* Vom »schönen Beruf« des Kinomusikers schreibt der Autor: »Welcher Beruf kann von sich sagen, daß er den Menschen in stets freudiger Erwartung begegnet? Welcher Beruf kann mit gutem Gewissen behaupten: heute, wenn ich zu meiner Arbeit gehe, rüsten sich so und so viele, um sich zu entspannen, um ihre Seele zu lockern, um den Alltag zu vergessen? Welcher Beruf wagt es, seelisch sein Bestes zu geben, damit auch die Seele des andern erklinge? Und welcher Beruf bietet die Möglichkeit, Menschen aller Klassen und Arten so losgelöst von ihrem Ich, so hingegeben den Schicksalen, Leidenschaften, Begeisterungen, den Sehnsüchten nach einer utopischen Welt unbemerkt zu beobachten — wie der Beruf eines Kinomusikers?« — »Bachs letzte Schöpfungen« von *Hans Th. David.* Ein ausgezeichneter Aufsatz.

HAMBURGER NACHRICHTEN (5. Januar 1929). — »Die Lübecker Abendmusiken und ihr Einfluß auf die Entstehung der Hamburger Oper« von *Hans Paul Passoth.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (21. Dezember 1928). — »Musik und Arbeit« von *Erwin Felber.* — (8. Januar 1928). — »Vom Chorsingen« von *Ernst Schlicht.*

VOSSISCHE ZEITUNG (12. Januar 1929). — »Aufzeichnungen über Musik« von *Ernst Lissauer.* Der Autor beginnt: »Jede musikalische Figur, als Ausdruck der Seele, ist gleichsam ein tönender Gestus: Musik ist eine tonförmige Mimik der Seele. Jede musikalische Figur kann durch Gestus dargestellt werden: durch Wink, Griff, Schritt, Drehung, Beugung, Streckung, Neigung und so fort. Sie wird sichtbar in der Mimik des rhythmischen Körpers. Deren gibt es zwei Arten: die frei zwecklose Kunst des Tanzes und die als Mittel freier Kunst dienend angewandte Kunst des Dirigierens. Tanzen und Dirigieren sind nahe verwandt, mehr: zweierlei Wuchs aus einer Wurzel.«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 56. Jahrg./1—4, Berlin. — »Kritik der neuen Musikerziehung« von *Siegfried Günther.* I. Möglichkeiten der heutigen Musikerziehung. — »Lebensfragen der Musikkultur« von *Walter Abendroth.* Das Problem des Zeit-habens für kulturelle Dinge wird untersucht. — »Lucien Capet †« von *Carl Flesch.* — »Lessings Verhältnis zur Musik« von *Richard Gottschalk.* — »Der Tonfilm im Dienste der Pädagogik« von *Hans Pasche.* — »Die Überwindung des Fortschritts in der Musik« von *Walter Abendroth.*

ARCHIV FÜR DIE GESAMTE PSYCHOLOGIE Band 66, Heft 3—4, Leipzig. — »Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition« von *H. Jancke.* 3. Fortsetzung der ausgezeichneten Studien des Autors zu dem bisher wenig erforschten Gebiet der Musikpsychologie.

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER IX/16—18, Berlin. — »Nationale oder internationale Musik?« von *Ludwig K. Mayer.* — »Gesellschaftstanz und Bühne« von *Max Terpis.* — »Der ›romantische‹ Wagner« von *Paul Alfred Merbach.*

DAS MUSIKALISCHE SCHRIFTTUM I/1, Kassel. — Die neue Zeitschrift, die ein »Verzeichnis der Neuerscheinungen« bringt, wird von *Konrad Ameln* herausgegeben, der auch den Einleitungsaufsatz schreibt.

DAS ORCHESTER VI/1—2, Berlin. — »Musikpolitik um die Jahreswende 1928/29« von *Robert Hernried.*

DER SCHEINWERFER II/8 u. 9, Essen. — »Mozart bläst die Zauberflöte« von *Konrad Sieburg.* — »Arturo Toscanini« von *Ernst Lert.* — »Rudi Stephans ›erste Menschen‹« von *Karl Holl.*

DEUTSCHE MUSIKER-ZEITUNG 60. Jahrg./4, Berlin. — »Lessing und die Musik« von *Friedrich Rein.* — »Vom auditiven Spiele« von *Alexander Sebestyen.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXVII/490—491, Berlin. — »Nachtragsbestimmungen zum Preußischen Erlaß« von *Arnold Ebel.* — »Einiges über Musikkritik« von *Oskar Guttmann.* — »Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien« von *Josef Achtélik.* — »Vorschlag einer Neuordnung der Mollreihen« von *Albert Pülz.*

DIE MUSIKANTENGILDE VII/1, Berlin. — »Das Wesen des Wortes« von *Helmut Schreiner*. — »Synthetische Betrachtung der Künste« von *Alfred Ehrhardt*. — »Formen und Gestaltungsmittel des Generalbaßzeitalters« von *Richard Litterscheid*.

DIE MUSIKWELT IX/1, Hamburg. — »Leben und Wirklichkeit der Musik« von *Walter Abendroth*. — »Schallplatte und Partitur« von *H. H. Heinrichs Harders*.

DIE STIMME 23. Jahrg./4, Berlin. — »Das Positive in Theorie und Praxis der Stimmerziehung« von *Anton Schiegg*. — »Zur Methodik des Phonetikunterrichtes« von *Funke*. — »Mattia Battistini« von *Hans Erben*.

DIE WELTBÜHNE XXV/1 u. 3, Berlin. — »Schreker und Křenek« von *Joachim Beck*. — »Englische Musik« von *Eric Walter White*. »Man hat keine Ursache anzunehmen, daß der moderne Engländer seiner Grundanlage nach unfähig sein soll, Musik zu würdigen oder selbst welche zu machen. Aber man braucht nur die kleineren Staaten Europas zum Vergleich heranzuziehen, etwa Holland in bezug auf Musikverständnis oder Ungarn in bezug auf Kompositionen, um festzustellen, daß die Engländer sich augenblicklich nur damit abgeben, verständnislos schlechte Musik anzuhören und Kompositionen zu schreiben, die ein anspruchsvoll nationales Gepräge tragen und ohne wirklichen Wert sind.«

GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT XVI/11 u. 12, Heidelberg. — »Křeneks Jonny-Dichtung im geistesgeschichtlichen Zusammenhang des Weltschmerzes und des Rousseauismus« von *Rudolf Majut*. Eine höchst beachtenswerte Studie. Nur zwei Parallelen zu Křeneks Jonny-Stoff und dem in ihm enthaltenen Symbol seien angeführt: »Die Verherrlichung ethnischer Primitivität, die in den Tagen Křeneks eine neuzeitlich gewandelte Wiedergeburt zu erleben scheint, nimmt ihren Aufschwung seit dem bestechenden Naturevangelium Rousseaus; doch läßt sich rund neunzig Jahre vor dem Erscheinen seiner Hauptschriften schon des Simplizius Verhalten auf der einsamen Insel als das eines Europaflüchtlings ansprechen, und Gellerts halbwildes Kosakenmädchen aus dem zweiten Teil der ›Schwedischen Gräfin‹ (1748) handelt lange vor der Hochblüte rousseauistisch beeinflußter Humanität edel, hilfreich und gut gegen einen gefangenen Westeuropäer« ... »Auch in Hesses ›Steppenwolf‹-Roman, der ein ganz ähnliches Seelenproblem behandelt wie Křeneks Oper, rettet ein exotischer Jazzmusiker den in Weltschmerz versinkenden europäischen Helden, wobei der Sängerin Anita die Bartänzerin und Kurtisane Hermine entspricht. Die Funktion des Negergeigers übernimmt bei Hesse ein Kreole, der spanische oder südamerikanische Saxophonbläser Pablo, der die unzergrübelte Lebensfreude Jonnys mit wissender Güte verbindet.« ... »Der verachtete ›Handwerker‹ der Negermusik wird zur Symbolgestalt eines befreienden neuen Lebensgefühls, seine Kunst zum Wahrzeichen eines den Pessimismus uralter Kulturmüde überwindenden, wirklichkeitsfrohen, unreflektierten Optimismus. Immer noch drängt der erlösungsbedürftige Europäer heimwärts zu Primitivität und ›Natur‹: nun vermittelt sie ihm der einst herrenhaft verachtete, dann als musikalischer Barbar geflohene Neger. Den Ring des Rousseauismus, den um 1600, zur Zeit Hamlets und des ›melancholischen Jacques‹, das neuentdeckte Amerika der Sehnsucht des durch mittelalterlichen Spiritualismus entwurzelten und sentimentalisierten Europäers weit öffnete, schließt im 20. Jahrhundert ein neuentdecktes Amerika.«

MELOS VIII/1, Berlin. — »Entwicklungstendenzen in der französischen Musik nach Debussy« von *André Coeuroy*. Der Aufsatz schließt mit dem Satz: »Wie stets, wenn sie gesund ist, geht die französische Musik ihrem Vergnügen nach.« — »Tendenzen und Stile in der neuen italienischen Musik« von *Alfredo Casella*. »Die wahre Tragödie der modernen Kunst, eine Tragödie, die schon hundert Jahre andauert und sich täglich mehr zuspitzt, liegt in der sich immer vergrößernden Entfernung des Künstlers von der Empfindungsweise der Masse.« — »Arbeit und Einfall in der heutigen Musik« von *Fritz Reuter*. »Wenn wir in der Musik die Erkenntnis gewinnen, daß gute Gebrauchsmusik nichts Minderwertiges, im Gegenteil etwas Gesundes und Leben Ausstrahlendes ist, dann ist schon viel gewonnen für die Musik der nächsten Jahre.«

MUSIK UND KIRCHE I/1, Kassel. — Die Aufgabe der neuen Zeitschrift umreißt *Christhard Mahrenholz*. — »Vom Wesen der evangelischen Kirchenmusik« von *H. J. Moser*. — »Musik im evangelischen Gottesdienst« von *Wolfgang Reimann*. — »Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland« von *Wilibald Gurlitt*. Der Verfasser wendet sich gegen »eine Amerikanisierung des Orgelwesens« und propagiert ein »Zurück zur alten Klang-

kultur der Orgel«, das fruchtbar vereint werden müsse mit einem gegenwärtigen Klangideal. — »Die Zukunft des Gesangbuches« von *Wilhelm Thomas*.

MUSIK UND THEATER IV (Januar und Februar 1929), Berlin. — »Zur Psychologie des Schlagers« von *Rudolf Sonner*. — »Von der Kirchenorgel zur Kinoorgel« von *demselben*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH X/9—10, Wien. — Ein interessantes Sonderheft über das Thema »Gesang«. — »Neue Vokalität« von *Paul Stefan*. — »Männerchorwesen« von *Anton Hardörfer*. — »Arbeitergesang« von *Paul A. Pisk*. — »Liturgische und geistliche Chormusik« von *Josef Lechthaler*. — »Singbewegung und Gemeinschaftssingen« von *Erich Doflein*. — »Die Stimme und das Orchester« von *Walter Braunfels*. — »Die Stimme in der Oper« von *Alban Berg*. — »Stimme und Instrument« von *Ernst Křenek*. »Jedenfalls bewahrt uns die Singstimme für immer von einer allzu großen ›Rationalisierung‹ der Musik, weil sie nicht nur ein schlechtes, sondern überhaupt kein Musikinstrument, sondern eben einfach: die menschliche Stimme ist.« — »Wiederentdeckung der Stimme« von *Egon Wellesz*. — »Der Opernsänger von heute und seine Schulung« von *Lothar Wallerstein*. — »Situation des Liedes« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. Ein tiefschürfender, die Situation hell beleuchtender Aufsatz. — »Vom Melodram« von *Erwin Stein*. — »Dinah. Notizen zu amerikanischen Chören« von *H. H. Stuckenschmidt*. — »Die Stimme im Rundfunk« von *Alfred Szendrei*. — »Die Stimme auf der Schallplatte« von *Wilhelm Heinitz*. — »Die Stimme im Tonfilm« von *Frank Warschauer*.

PULT UND TAKTSTOCK V (Dezember 1928), Wien. — »Kriterien des Kunstwertes« von *Erwin Stein*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXX/1—4, Köln. — »Ewigkeitsbetonung und Aktualität« von *Richard Höttges*. — »Vom Werden des neuen Opernstils« von *T.* — »Organisation der Opernbetriebe?« von *Gerhard Tischer*. »Die ›Dreigroschenoper‹ von Bert Brecht und Kurt Weill« von *Hermann Unger*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 87. Jahrg./1—5, Berlin. — »Die Bedeutung des Volkstümlichen im Musikleben der Gegenwart« von *Helmuth Thierfelder*.

SKIZZEN Heft 1 u. 2 (1929), Berlin. — »Der Tonfilm, das aktuelle Problem« von *Wolfgang Hoffmann-Harnisch*. — »Volk, Maschine und Gesang« von *Paul Bernhard*. »Unsere Schlager sind genau so Trost und Freude und Erholung den heutigen Menschen wie die alten idyllischen Weisen unseren Vorfahrern.« — »Wieviel verdient ein Opernkomponist?« von *Klaus Pringsheim*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 96. Jahrg./1, Leipzig. — »Kunst und Zeitgeist« von *Albert Wellek*. — »Das atonale Problem« von *Otto Kampers*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT XI/4, Berlin. — »Musikalische Geometrie, eine notwendige Neubegründung altbekannter Dinge« von *Walter Harburger*. Der Autor setzt den physikalisch-akustischen Untersuchungen philosophische, logische, mathematische und geometrische Probleme entgegen. Verfasser sagt, »daß die Grundlagen der Musik Geometrie sind.« . . . »Ich sage ausdrücklich: ›Geometrie‹ und nicht eine Art Geometrie, obwohl die musikalischen Dinge nichts Räumliches sind und allenfalls nur in gewisser Parallele dazu stehen. Aber die Geometrie ist in ihren Erweiterungen auf vier-, fünf- und mehrdimensionale Mannigfaltigkeiten, in ihren physikalischen Anwendungen auf Raum — Zeit — Masse-Kontinua selbst schon über den bloßen Raum hinausgewachsen; sie ist eine allgemeine Mannigfaltigkeitslehre geworden, und es läßt sich nachweisen, daß auch die Mannigfaltigkeit der Zeit-Ton-Dimension, die der Musik die Grundlage abgibt, in den umfassenden Gesamtplan einer All-Geometrie sich einordnet.« Der Autor schließt mit den Worten: »vom Standpunkt des Überpersönlichen gesehen, ist die Ausbildung der abendländischen Tonalität und der Intervalldimension eine der großartigsten Schöpfungen des in den Generationen wirkenden Musikgeistes, der eins ist mit dem Geist der Geometrie Platos.« — »Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik?« von *Arnold Schering*. Zur Frage des Mit oder Ohne Taktstrich-Musizierens. — »Versuch einer Analyse des Berliner Notenpapyrus P 6870« von *Wilhelm Heinitz*. — »Der Chor in Zelters ›Auferstehungskantate‹« von *E. F. Koßmann*.

ZEITSCHRIFT FÜR SCHULMUSIK II/1, Berlin. — »Vom inneren Wachstum einer Schule« von *Fritz Jöde*. Bericht über die Jugendmusikschule Charlottenburg der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. — »Grundlagen zu einem System der Klavierdidaktik« von *Eduard Beninger*. — »Blasinstrumente für Kinder« von *Ekkehart Pfannenstiel*.

AUSLAND

DER AUFTAKT VIII/11—12; IX/1, Prag. — »Musik ohne Pathos?« von *Frank Wohlfahrt.* — »Musikgeschichte als Geisteswissenschaft« von *Alois Hába.* — »Zwei Aufsätze des Gymnasiasten Gustav Mahler« von *Hans Holländer.* — »Atonale Strebungen im Jahre 1300« von *Alfred Lorenz.* — »Moderne Musik auf der Grammophonplatte« von *H. H. Stuckenschmidt.* — »Rundfunk und allgemeines Musikleben« von *Frank Warschauer.* — »Dreigroschenoper und Beggars opera« von *Peter Epstein.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 69. Jahrg./1 u. 2, Zürich. — »Erinnerungen an Igor Strawinskij« von *C. F. Ramuz.* Über die Entstehung der »Geschichte vom Soldaten« erzählt der Schweizer Dichter: »Ich erinnere mich, daß wir uns eines Tages gesagt hatten, Strawinskij und ich (in großen Zügen): ›Warum sollten wir nicht einmal etwas ganz Einfaches machen? Warum nicht etwas, wozu wir keinen großen Saal brauchen, kein besonders großes Publikum; ein Stück zum Beispiel, dessen Musik nur ganz wenige Instrumente hat und nur zwei oder drei Darsteller? (Diese Rechnung war vollkommen falsch, man ahnt es, und man wird gleich sehen, weshalb.) Da es keine Theater mehr gibt, werden wir unser eigenes Theater haben, eigene Kulissen, die man überall aufstellen kann, gleichgültig in welchem Raum und sogar im Freien. Wir würden die Tradition der Gauklerbühnen wieder aufnehmen, der Wanderbühnen, der Jahrmarkttheater . . . Man könnte so alle Arten und Schichten der Bevölkerung erreichen und hätte ein großes Publikum, ohne nennenswerte Kosten . . . Die ›Geschichte vom Soldaten‹ ist aus solchen praktischen, oder doch praktisch sein wollenden Erwägungen entstanden. Die ›Geschichte vom Soldaten‹ sollte für uns ein Geschäft werden, und zwar ein gutes Geschäft. Ich beeile mich zu sagen, daß sie nie eines wurde, weder ein gutes noch überhaupt eins. Aber ihr besonderes Wesen entstammt diesen Erwägungen, die sich für uns durch eine gewisse Unbefangenheit rechtfertigten. Wenn die ›Geschichte vom Soldaten‹ einen Vorzug hat, so ist es der, keine literarische Absicht zu haben, nicht Ausdruck irgendeiner Doktrin, nicht aus ästhetischen Erwägungen, sondern ganz aus Gelegenheit und Umständen entstanden zu sein. Wir wollten (im weitesten Wortsinn) ein Stück machen, das leicht zu spielen sein würde, das wir (trotz oder wegen der Umstände) ganz in der Hand hätten, und bei dem uns die Widerstände irgendwie selbst zu Hilfe kommen sollten. Die ›Geschichte vom Soldaten‹ ist in solchem Sinn ein Gelegenheitsstück und unmittelbar aus diesen Umständen entstanden, was die Zuschauer natürlich nicht begriffen (die Erklärung war zu einfach).« — »Der Weg Bela Bartóks« von *Ladislaus Pollatsek.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1031, London. — »Berlioz's ›Trojans‹« von *Richard Capell.*

THE SACKBUT IX/6, London. — »Carols of Antichrist« von *Rutland Boughton.* — »Humor in der Musik« von *J. H. Elliot.* — »Große Oper in England« von *G. H. Fitz Simons.*

LA REVUE MUSICALE X/3, Paris. — »Arthur Honegger, ein populärer Musiker« von *A. Hoerée.* »Die Popularität Arthur Honeggers, ebenso stark in Europa wie in den Vereinigten Staaten, deren stürmisch gefeierter Gast er gegenwärtig ist, ist nicht begründet auf irgendeine Leichtigkeit seiner Muse, auf irgendeinen gemachten Zauber einer für die Masse fabrizierten Kunst, sondern beruht ohne Zweifel auf der Universalität seiner Erfindung.« — Über die Rolle der Sensibilität in der Musik« von *Ch. Koechlin.* — »Lazare Saminsky und die hebräische Musik« von *R. Petit.*

LE MENESTREL 91. Jahrg./1—4, Paris. — »Das Genie« von *Jaques Heugel.* — »Moderne Tonalität« von *A. Machabey.* — »Die französische Orgel« von *B. de Miramon Fitz-James.*

MUSIQUE II/3, Paris. — »Adolphe Henselt« von *W. v. Lenz.*

LA RASSEGNA MUSICALE II/1, Turin. — »Die Werte der Musik« von *F. Torrefranca.* — »Kritik und Kunst« von *D. Petrini.* — »Die letzte Sonate Beethovens« von *L. Perrachio.* — »Die musikalischen Gemälde in Holland und Flandern im 17. Jahrhundert« von *K. Geiringer.*

MUSICA D'OGGI X/12, Mailand. — »Le ›Divagazioni Musicali‹ di Enrico Heine« von *Arnaldo Bonaventura.* — »Johannes Brahms und Clara Schumann« von *Wilhelm Virneisel.*

DE MUZIEK III/3 u. 4, Amsterdam. — »Der musikalische Absolutismus« von *Willem Pijper.* — »Die Kammermusik von Florent Schmitt« von *P. O. Ferroud.* — »De Hedendaagsche Muziek in Spanje« von *Adolfo Salazar.* — »Über russische Musik« von *Pieter Tiggers.*

MUZYKA VI/1, Warschau. — »Zwei polnische Opern über Napoleon« von *Zdzislaw Jachimecki.*

MUNDO MUSICAL I/2, Buenos Aires. — »Zur Hundertjahrfeier Schuberts« Verfasser nicht genannt. — »Der Tanz, ein mystischer Ausdruck« von *Vincente Fatone.* — »Arturo Honegger« von *Guido Pannain.*

Eberhard Preußner

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

GEORGES SERVIÈRES: *La decoration artistique des buffets d'orgues.* Verlag: G. van Oest, Paris und Brüssel.

Man kann nicht anders, als das trefflich ausgestattete Buch zu empfehlen, die schönen Tafeln zu loben und sich im wesentlichen mit den geschichtlichen Abschnitten, die die Entwicklung der Orgel beschreiben, einverstanden zu erklären. Die etwas pedantische Aufteilung des Stoffes — für ein Buch in französischer Sprache erstaunlich — macht uns Deutschen zu überwinden keine Mühe. Aber eine ungute Überraschung bleibt dem Leser nicht erspart: ein Buch aus den Bezirken der Orgelkunst und des Orgelbaues, das es geflissentlich vermeidet, über das tönende Instrument selbst etwas Näheres auszusagen. Dabei wird die Tragödie des Untergangs zahlreicher Werke geschildert. Die Sterbenden selbst bleiben Schemen hinter der Fassade, dem Orgelschrank, dem Orgelstuhl, dem Gesicht. Ganz ausdrücklich verkündet das Vorwort des Buches in seinem ersten Satz: »In diesem Werke — sein Titel zeigt es dem Leser an — wird die Orgel nur vom Standpunkt ihrer plastischen Erscheinung betrachtet; man wird keine der technischen Ausdrücke finden, die im Orgelbau gebräuchlich sind, soweit sie sich auf den Mechanismus, das Gebläse usw. beziehen — noch jene Bezeichnungen für die Pfeifenreihen, als da sind Mixtur, Prestant, Nasat, Oktävlein, Krummhorn, Kleinquinte, Salicional, die nur dem Organisten verständlich.« Vor der herrlichen Erscheinung von Orgelstuhl und Orgeltribüne ist der Verfasser seinem Grundsatz treu geblieben. Sehr zum Schaden seiner Arbeit. Man hätte zum wenigsten kurze Dispositionsangaben, wie Arthur Hill sie in »The Organs and the Organ-cases« machte, erwarten dürfen. Endlich ist der Orgelstuhl nicht ein grundloses Schmuckstück, sondern in einem sehr hohen Grade der Ausdruck des inneren Aufbaues der Orgel (die klingenden Pfeifen im Prospekt sind als vorderstes Ladenregister aufzufassen). Die plastische Wirkung kann nur unvollkommen bewertet werden, wenn der Orgelinhalt unbekannt bleibt. Ich nehme ein Beispiel: den herrlichen, beinahe phantastischen Stuhl von La Ferté Bernard, der, wie das Gesicht der alten Domorgel des Henrico Compenius zu Magdeburg, ohne Kenntnis der Klanganlage unverständlich bleiben muß. Gewiß, wir stehen im Anfang der Orgelerforschung. Noch sind es mehr die Gerüchte als die Tatsachen, die uns eine Vorstellung von Orgelspiel und Orgelkunst der Vergangenheit vermitteln. (Man denke nur an den einen Begriff: Nasat — Kornett.) Die Konstruktionsangaben des Theoretikers Dom Bedos de Celles und der Befund an alten, nicht gestorbenen Orgelwerken beweisen es aufs deutlichste, daß die Klanginhalte der Dispositionen niemals gleichzeitig im ganzen Ausmaß wirksam werden konnten, daß etwa die Hälfte der Stimmen ausfallen mußte, daß also die alte Orgelpraxis, weiter als heute zugegeben wird, sich vom Wesen jetzigen Orgelerlebens entfernte. Die so notwendigen Bausteine für die Erkenntnis solcher und verwandter Tatsachen, für diesmal im französischen Orgelbau, fehlen in dem Buche. Der Verfasser zwar hat betont, daß er das Ziel, das ich wünsche, sich nicht gesteckt hat. Er ist schuldlos. Ich will ihm nicht böse. Ich will seine Arbeit nicht gering machen. (Zumal wir in Deutschland bis jetzt nichts Ähnliches, ausgenommen Denkmalserhebungen, die sich auf einen kleinen Bezirk beziehen, besitzen. Siehe: Burgemeister, »Der Orgelbau in Schlesien«.) Ich bedauere nur, daß bei der Abfassung des Buches nicht der Orgelfachmann mit dem Verfasser gleichzeitig am Werke war. Mit einem wenig Mehr hätte das Buch zu einem Muster für derartige Veröffentlichungen werden können. Nun bleibt als Vorbild ein schmales, in Finnland erschienenes Buch: Martti Hela, Vanhojen Urkujemme Vaiheita. — Deutschland, neben Spanien vielleicht im Besitz des reichsten Schatzes an alten Orgeln, wird in naher Zukunft Veröffentlichungen, wie das Buch Servières sie darstellt, vornehmen müssen. Ich möchte bei diesem Anlaß vor einseitigen und damit unfruchtbaren Arbeiten gewarnt haben. *Hans Henny Jahnn*

K. F. RIEBER: *Oberrheinische Meisterwerke der Kirchenmusik.* Verlag: Julius Umbach, Lörrach 1928.

Ein Heft von etwa 50 Seiten, das die Einführung zu einer schön zusammengestellten geistlichen Abendmusik beim Lörracher Landeskirchengesangsfest enthält. Der Veranstalter und Verfasser der kleinen Schrift beweist, daß er sich mit den historischen Zusammenhängen gründlich befaßt hat und auch die neue Literatur verfolgt. Nicht ganz zum Vorteil gereicht der sonst so erfreulichen Schrift aus der Südwestecke Deutschlands ein Vorwort von Dr. h. c. Hermann Strübe-Burte. Bei so spür-

barem echtem Verständnis für die Aufgabe und den Wert der Kirchenmusik sollte sich ein Geleitwort von zwei Druckseiten doch Phrasen wie »Musik ist die Sprache der Sterne« oder »Aus dem grandiosen Brunnen (!) der deutschen Vergangenheit können noch viele Geschlechter trinken« versagen. *Peter Epstein*

HERMANN ZENCK: *Sixtus Dietrich.* Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die einer Einzelpersönlichkeit gewidmete Monographie, wie sie im vorigen Jahrhundert üppig blühte, hat unzweifelhaft und aus guten Gründen an Geltung verloren. Die Unmenge der gerade in den letzten Jahren publizierten Memoiren und Biographien sollte darüber nicht hinwegtäuschen; denn alle diese um ein vereinzeltes menschliches Schicksal gruppierten Bücher finden Interesse nur, insofern sie die darzustellende Persönlichkeit in eine Beziehung zu ihrer Zeit und deren typischer Problematik zu bringen wissen. Der Monograph von heute nimmt, wenn er über hinreichende Weite des Blickes verfügt, seinen Gegenstand nur zum Ansatzpunkt, um von ihm aus die umliegende geistige Landschaft zu erhellen.

Das tut auch Hermann Zenck, indem er den Musiker Dietrich zum Thema einer breitangelegten Studie macht. Der Autor selbst spricht von »sekundären Meistern« und zählt Sixtus Dietrich ihnen zu. Wie er ihn aber in die Gegebenheiten seiner Zeit einordnet, ihn in Verbindung mit den bedeutendsten seiner Zeitgenossen zeigt und so die musikalische Struktur des Reformationsjahrhunderts aufdeckt, das gibt dem Buch seinen eigentlichen Sinn. Im ersten Kapitel werden die Lebensdaten dargelegt, wobei mannigfache Aufschlüsse über »Musikpflege und -unterweisung«, sowie Betrachtungen über die »Musikanschauung des Wittenberger Kreises« zu verzeichnen sind. Das zweite Kapitel setzt mit einem »Versuch einer Deutung von Dietrichs Lebensschicksal aus der Wandlung vom Spätmittelalter zur Reformation« ein, um mit einer stilistischen Untersuchung der kirchlichen Kompositionen fortzufahren. In dem Abschnitt, wo die Generationen des 16. Jahrhunderts abgegrenzt werden, hätte man gern den Namen Pinder zitiert gesehen, denn auf ihn gehen, wenn ich recht sehe, Begriffe wie »Generationslage« und »konstante deutsche Faktoren« unmittelbar zurück. Die eingehende Stilanalyse beschäftigt sich mit Dietrichs kirchlichen Werken, unter berechtigter Zurücksetzung der übrigen. Als ordnender Gegensatz wird freie Form der gebundenen gegenübergestellt; die Formulierungen der verschiedenen Möglichkeiten in der Anwendung eines cantus firmus sind überaus exakt und einleuchtend. Bedeutsam und, wenigstens für mich, auch neuartig erscheinen die Ausführungen über die »stereotypen Kontrapunkte«. Es ergibt sich das Bild einer ganz von den neuen religiösen Gedanken durchtränkten Kunst, die in ihrem technischen Befund noch deutlich die letzten Ausstrahlungen der niederländischen Epoche aufweist. Reichliches Notenmaterial beschließt das Buch. Es enthält, was sein Titel verspricht: einen Beitrag zur Musikanschauung der Reformation. *Hanns Gutman*

ALFRED GUTTMANN: *Wege und Ziele des Volksgesanges.* Verlag: Max Hesse, Berlin 1928.

Der Verfasser bezeichnet als sein Ziel, allen gesanglich interessierten Laien, sangesfrohen Dilettanten und den zur gesanglichen Erziehung des Volkes Berufenen einen Einblick in das gesamte Gebiet einer — erst wieder aufzubauenden — gesanglichen Volksmusik zu geben. Dieser Ein- und Ausblick vollzieht sich durch ein geistiges Weitwinkel-Objektiv. Denn es gibt wohl kaum irgendwelche, die Sphäre des Volksgesanges berührende Probleme von kultureller, soziologischer oder ästhetischer Art, angefangen von der Tonika-Do-Lehre, der Eitzschen Tonwortmethode, den Fragen der rhythmischen Erziehung bis zur Schulung des Musikverständnisses, die in Guttmanns »Volksbuch« nicht gestreift, oder mehr oder weniger eingehend besprochen werden. Mag diese Vielseitigkeit auch dem Buche einen äußeren Anreiz geben, so liegt doch sein eigentlicher Schwerpunkt dort, wo der Verfasser sich ganz auf eigenem Boden bewegt, in der Behandlung der eingehend untersuchten Probleme der Gesangspädagogik (mit Einschluß der Funktionen des Sprech- und Singapparates) und der Methodik der volkstümlichen Gesangsmusikpflege. Und hier zeigt sich von den vielfach verschlungenen Wegen des Guttmannschen Buches aus ein bestimmtes Ziel: Das Ziel einer Volksmusikpflege — hier lassen sich die Ausführungen über die Jugendmusikbewegung sinngemäß erweitern — für die der Verfasser eine durch keinerlei Gesinnungstüchtigkeit zu ersetzende Grundlage des technischen Könnens im weitesten Sinne mit Recht fordert. *Ernst Bücken*

MUSIKALIEN

MUSIK DER ZEIT. *Eine Sammlung zeitgenössischer Werke für Klavier, 5 Hefte.* Verlag: Universal-Edition, Wien-Leipzig.

Lustige Sachen diese Auslese von feinen und witzigen Köpfen. Vieles davon dem Fachmann bekannt aus den bereits früher publizierten Gesamtwerken. Wie in einer kleinen sezessionistischen Schwarz-weiß-Ausstellung radikaler Extremisten ist so ziemlich alles vom musikalisch-unmusikalischen Dadaismus bis zum vero futurismo und atonalen Kubismus zu finden. Neben kleinen Kinderszenen von *Erwin Schulhoff* (»Mama«, »Hopp-Hopp«, »Pastorale«), von *György Kósa* (»Schüchterne Sehnsucht«, »Justament«, »Bagatelle«), oder *Felix Petyreks* ulkigem »Salzburger Dorfkirchtag« und dem quietschenden »Marsch der Zinnsoldaten« stehen die entzückenden »Tanzweisen« von *Arthur Willner* und die »Rumänischen Weihnachtslieder« oder die zwei »Rumänischen Volkstänze« von *Béla Bartók*. Dann wieder stößt man auf feine Gouachen und Stimmungsstücke von *Paul Graener* (»Dämmerlicht«, »Traumbildnis«), *Skrjabine* (»Nocturne«, »Poème«, »Flammes sombres«, »Prélude«) und dem modern-tristanischen »Sehnen« von *Pantscho Wladigeroff*. Ein »Scherzo« von *Alois Hába* kann sich hören lassen, desgleichen die sauber und streng gearbeiteten Stücke von *G. Fr. Malipiero* (»Preludio a un fuga«), *Ottorino Respighi* (»Preludio sopra melodie gregoriane«) und *Rudolf Kattnigg* (»Präludium und Fuge«). »Frecher« sind schon die »Mazurken« von *Karol Szymanowski* oder die »Klavierstücke« von *Max Butting*. Auch *Sergei Prokofieff*, *Ernst Křenek*, *Alex. Tschérépnine*, *Grosz*, *Milhaud*, *Rathaus*, *Hans Gál* sind mit witzigen Karikaturen und Groteskerien vertreten. Alles in allem eine Sammlung, die, technisch wie musikalisch vom Leichten bis zum Mittelschweren fortschreitend, dem Kunstjünger wie dem Nichtfachmann und begabten Dilettanten etwas zu geben weiß. Derartige Querschnitte durch die zeitgenössische Produktion sind schon um der verschiedenartigen Stilformen und der persönlichen Ausdrucksweise willen wertvoll. Ich glaube, daß sich viele der charakteristischen Skizzen auch im Hause einbürgern werden. *R. M. Breithaupt*

ERNST KRENEK: *II. Sonate op. 59 Piano solo.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Über diese Klaviersonate, wie überhaupt über Křeneks letzte Werke zu urteilen, ist nicht leicht. Das liegt zunächst am Komponisten selbst, der uns durchaus nicht den Gefallen tut, so zu schreiben, wie wir es von der modernen Linie *gewohnt* sind. Křenek läßt sich nicht mit den Maßstäben werten, die wir etwa an Hindemiths Musiziermusik legen. Deshalb ist die erste Vorbedingung Křeneks Werken gegenüber, sich frei zu machen von allen sonstigen Stilgesetzen anderer moderner Komponisten. Man muß Křenek durch Křenek verstehen, und nicht auf dem Umweg über Hindemith, Strawinskij oder Schönberg. Dann werden wir als erste Eigenschaft Křeneks die reiche Phantasie im musikalischen Klang feststellen. Der Probleme tauchen jetzt noch genug auf. Diese 2. Klaviersonate fesselt durch den Reichtum der Phantasie, sie schwelgt im Klang von Schumannscher Provenienz, Schubertscher Harmonieseligkeit (für die Erstaunten: Schumann Seite 10, Schubert im letzten Satz große und kleine Terz) und geht bis zur Puccinischen Melodieweichheit (Puccini Seite 12). Ein Stilmischmasch könnte man denken, und trotzdem ist der zweite Satz, bei dem Schumann und noch deutlicher Puccini beschworen werden, von durchaus Křenekscher Eigenheit. Das liegt einmal an der rhythmischen Vehemenz dieses Marsches, vor allem aber an der originellen Modulation und Kadenzierung Křeneks. Aber weiter verfolgt einen die Problematik der Sonate. Formal scheint sie, wie man beim ersten Spielen glauben möchte, keinen großen Ehrgeiz zu entwickeln, plötzlich stellt man dann eine ungewöhnliche Einheit fest in der Setzung und Gleichung der Teile und vielleicht auch in einem »Urmotiv«, der Terz. Ganz evident ist aber das formale Können dort, wo aus der Einleitung das Hauptthema herauswächst. Am schwierigsten zu überwinden für den Spieler scheint mir die Unruhe der Sätze, die durch eine Unzahl von dynamischen und agogischen Bezeichnungen hervorgerufen wird. In der Tat ist dieser Bezeichnungseifer besonders im ersten Satz verdächtig; in ihm begegnet man denn auch Fülltakten und Scheinphrasen, die für die thematische Bedeutung unwesentlich sind und nur dem pianistischen Virtuosen gelegen kommen werden. Die Sonate zu studieren ist von hohem Reiz; daß sie ein dankbares Publikum finden wird, ist gewiß; denn sie ist stimmungsgeladen. Ob wir nun froh oder entsetzt darüber sind, daß Křenek alle Konstruktionen moderner Prinzipien über den Haufen wirft, anerkennen müßte eigentlich jeder, daß gerade die Vielheit in der Erfindung für seine reiche Begabung

spricht. Die Sonate abzulehnen als »leichte« Musik, ist leicht; zu erkennen, daß sich in ihr ein Komponist durch Aufsaugen alter und neuer Stile dennoch zu einem eigenen Stil durchringt (eigentlich nicht ringt, sondern singt), ist schwerer. Möchte es sich niemand beim Beurteilen Křenekscher Werke allzu leicht machen. Das Wort hat nun der ausübende Pianist, der bald merken wird, daß die Sonate des Studiums wert ist.

Eberhard Preußner

CONRAD BECK: *Zwei Tanzstücke für Klavier.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Die Entwicklung dieses jungen Schweizers und Schüler Honeggers verläuft in ebenso erfreulicher wie konsequenter Aufwärtsbewegung. Sein vorläufig letztes Werk, eine Sonatine für Klavier, ist in seiner klaren, stimmigen Faktur eine höchst beachtliche Leistung. Mit den vorliegenden zwei Stücken zollt Beck der großen Zeitmode, dem Jazz seinen Tribut. Der Boston ist bei aller äußeren Modernität melodisch gefällig und der Foxtrott, der manche klanglichen Pikanterien enthält, beweist, daß Beck den synkopierten Rhythmus zu handhaben weiß. Trotzdem kann man dem Komponisten nicht raten, sich weiterhin auf dem Gebiete des Jazz zu bewegen. Nach seinen anderen Werken zu urteilen, *muß* es seiner Natur wesensfremd sein. Die Kammermusik dürfte seine Stärke sein. *Kurt Westpha.*

FRANZ SCHUBERT: *Tänze.* Werke für Klavier, Bd. 4. Neurevision von *Eduard Beninger.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die geistig-sachliche Haltung unserer Zeit dokumentiert sich aufs erfreulichste auch in den neuen Klassiker-Ausgaben. Es war höchste Zeit, daß die dicke Schicht subjektiver Zutaten, die sich in einer subjektiv betonten Epoche auf dem Originaltext gebildet hatte und diesen darunter fast verschwinden ließ, abgetragen wurde. Dem Bestreben, den Text unverfälscht wiederherzustellen, entspringt auch diese Schubert-Ausgabe, die E. Beninger veranstaltet. Wie weit der Herausgeber seine im Revisionsbericht überzeugend entwickelten Grundsätze durchgeführt hat, läßt sich nach der Durchsicht dieses Bandes, der dem Herausgeber keine sonderlichen Probleme stellt, nicht ersehen. Das Notenbild ist klar; allerdings ein wenig eng, was wohl aus dem Wunsch, eine Achttaktperiode so viel wie möglich in eine Zeile zu bringen, zu erklären ist. Recht befremdlich aber sind die Fingersätze. Auch ich bin mit dem Herausgeber durchaus dafür, alle Errungenschaften modernen Klavierspiels zu verwerten. Hier aber wird ein an sich einfacher Satz durch die Art des Fingersatzes verkompliziert. Gut ist dagegen wiederum der Hinweis auf die besondere Behandlung des Pedals, das hier nicht so sehr dem harmonischen als dem rhythmischen Ausdruck zu dienen hat. *Kurt Westphal*

ALFRED BARESEL: *Instruktive Jazz-Etüden für Klavier.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die Jazzrhythmen sind ein gut Teil unserer Volksmusik geworden, mag man sich dazu stellen, wie man will. Die Tatsache ist nicht aus der Welt zu schaffen, und die Hochschulen tun gut daran, Jazzbandklassen zu gründen. Auch »Studien« wie die angezeigten haben ihren Wert, zumal wenn sie, wie dies im »Anhang« geschehen, auf methodisch-exakter Weise aufgebaut werden. Nur sollte man von Travestierungen in der Art der Rubinsteinschen »Melodie« absehen, da daraus leicht ein Freibrief abgeleitet werden könnte, anerkannte Kunstwerke oder Volksstücke zu verballhornen, wie dies die unmusikalische Kinoproduktion oft in geradezu erschreckender Weise getan hat. Anleitungen zu originalen und originellen Skizzen sind jedenfalls vorzuziehen.

R. M. Breithaupt

AUGUST HALM: *Leichte Klaviermusik.* Zweites Heft. Drei Suiten für kleine Hände. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1929.

Wenn diese Stücke dem Notenbild nach auch leicht erscheinen, so stellen sie an die Anschlagskunst und an die geistige Beweglichkeit des Kindes doch hohe Anforderungen. Halm sucht mit diesen Stücken augenscheinlich der Bach-Technik vorzuarbeiten. Besonders häufig sind solche Stellen, die eine einstimmige Linie auf beide Hände verteilen, und somit auf ruhiges Sich-ablösen der Hände hinwirken. Aber auch der rhythmische Sinn wird in diesen hübschen Stücken angeregt und geschult. Wie wir im Vorwort erfahren, ist jede Note, jedes Phrasierungszeichen mit Überlegung gesetzt: Der kindliche Horizont soll erweitert, die Grenze der kindlichen Leistungsfähigkeit erreicht, aber doch nie überschritten werden. All das verrät den erfahrenen Pädagogen und den denkenden Musiker, den wir seit langem in Halm kennen und schätzen.

Kurt Westphal

PAUL ZILCHER: *Notenbuch für kleine Leute op. 236*. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig.

Paul Zilcher, der Vater Hermann Zilchers, hat vornehmlich Musik für pädagogische Zwecke geschrieben. Daß er auf diesem Gebiet fleißig ist, beweist die Opuszahl dieser Sammlung. Eine bestimmte pädagogische Absicht geht aus der Anordnung dieser Stücke nicht hervor. Neben den in solchen Kinderheften nie fehlenden Kuckucksrufen und Wiegenliedern steht ein gut gemachter Marsch und eine hübsche Gavotte. Im übrigen sollten die Kinder selbst Kritiker solcher Sammlungen werden. Wenn *sie* an diesen Stücken Freude haben, dann ist die wahrhaft positive Kritik gefällt.

Kurt Westphal

KURT WEILL: *Die Dreigroschenoper. Einzelausgaben für Gesang und Klavier: Kanonensong, Barbara-Song, Ballade vom angenehmen Leben, Liebeslied; für Klavier zweihändig: Tango-Ballade*. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die Dreigroschenoper als Gesamtwerk hat sich bereits in der Praxis als eins der lebendigsten Zeitwerke bewährt, sie wird in diesem Heft außerdem an anderer Stelle als Gesamterscheinung gewürdigt. Deshalb beschränken wir uns hier auf die einzelnen Stücke, so als seien es Schlager für sich, ohne Bindung an ein großes Bühnenwerk. Handelt es sich hier um Schlager im eigentlichen Sinn? Man wird die Frage verneinen müssen, falls man unter Schlager nur begrifflosen Text plus gefühlsbetonte schlechte Musik versteht. Man wird dieselbe Frage bejahen, wenn man unter Schlager die allereinfachste und deshalb *schlagendste* Kunstform begreift, in der vom Text und von der Musik aus Zeitideen (nicht für Philosophen, sondern für den »Mann des Volkes«) gestaltet werden. Diese Songs und Balladen, diese Foxtrotts und Charlestons der Dreigroschenoper sind musikalisch Künder einer volkstümlichen Musik, die auf einfachste Art den »neuen« Rhythmus, die neue Tanzform und die neue Harmonie gebrauchen. Ebenso hemmungslos erlaubt sich der Textdichter Brecht einige Zeitwahrheiten von der Bühne herab zu hämmern. Es dürfte sich durchaus empfehlen, erst die Texte zu lesen und sie dann erst zu singen. Durch die Worte steht der musikalische Rhythmus bereits fest. Und dann, die Worte *bedeuten* etwas, sie sind, fast möchte man sagen, moralisch. Vielleicht zeigen sie uns die Rückseite der Moral, auf jeden Fall aber, sie gelten etwas in unserer Zeit. Die Ballade vom angenehmen Leben enthält sicher mehr Lebensweisheit als manche Moralphilosophie. So möchte man diese Songs in aller Hände wünschen, doch bei dem Wort *aller* beginnt das große Fragezeichen. Denn jene, die sie nur als Amüsements-Schlager verwenden möchten, sie sind das falsche Publikum für diese Songs. Gibt es für sie überhaupt schon ein richtiges Publikum? Hoffen wir, daß sie in ihrer Verbindung zwischen Heiter-Ernst, Grotesk-Hintergründig hinüberhelfen zu neuen Publikumsschichten. Dann aber werden sie ihre Aufgabe erfüllt haben; sie werden aufhören, als grotesk, als aufrüttelnd, als sozialaufpeitschend zu wirken; sie werden vergessen sein. Los des Schlagers! *Eberhard Preußner*

ERNST KŘENEK: *Drei Gesänge op. 56 Nr. 1 bis 3, Bariton und Klavier*. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Diese auf Goethesche Texte komponierten Lieder bestätigen von neuem, daß Křenek dem Lied gibt, was des Liedes ist: eine Melodiestimme, die gesangsvoll singt, eine Klavierbegleitung, die charakteristisch untermalt. Von den Hindemithschen Versuchen, instrumentale Formen auf das Lied zu übertragen, ist Křeneks Kantilene weit entfernt. Seine Lieder sind oft moderner Strauß im besten Sinne; ja in der »Zerstörung Magdeburgs« schreibt Křenek eine Ballade, die in der musikalischen Schilderungsabsicht, in der Deutlichkeit der Motivzeichnung an niemanden anders als Loewe erinnert. Damit soll keine Ähnlichkeitsphantastik getrieben sein, sondern es soll darauf hingewiesen werden, daß diese Ballade Křeneks nichts mit der besonders in der Literatur (siehe Brecht, von da aus siehe Weill) herrschenden neuen Balladenform gemein hat. Křeneks Ballade ist dramatisch im alten Sinne, sie umgeht in keiner Weise den Effekt. Dies tadeln hieße das Kunstlied überhaupt tadeln. Ich muß gestehen, daß ich mich beim zweiten Lied »Der neue Amadis« gefragt habe, ob der Text denn wirklich von Goethe sei, so moderngrotesk und so psychoanalytisch schildert er die Erotik des Pubertätsalters. Von der erträumten Gestalt der Prinzessin sagt gar der Knabe: »Rings mit Sonnenschein war sie emailliert.« Im dritten Lied »Fragment« treibt Křenek den Effekt auf die Spitze. Über die Modernität des Klanges wird sich kein Hörer mehr beschweren dürfen, und der Sänger wird erfahren, daß er hier drei neue Lieder in sein Repertoire aufnehmen kann, in denen er singen und gestalten darf, ohne erst um die

Erfüllung des Ausdrucks ringen zu müssen. Schlußfrage: Sind die Lieder gut? Antwort: Als Lieder sind sie sehr gut.

Eberhard Preußner

JOHANN FISCHER: *Lustige Suiten und Tänze für drei Streichinstrumente einzeln oder chorisch besetzt.* Herausgegeben von *Hans Engel.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Johann Fischer, wenngleich nicht so berühmt wie sein Namensvetter und Zeitgenosse Joh. Kaspar Ferdinand, erweist sich in diesen beiden Suiten und »Polnischen Däntzen«, die der Greifswalder Musikhistoriker Hans Engel der »Tafel-Musik« von 1702 entnommen hat, als ein tüchtiger Musiker. Daß er auf den füllenden Basso continuo verzichtet und seine Suiten für reines Streichtrio schreibt, ist musikhistorisch beachtlich. Hübsch und eigenartig sind in mehreren Stücken die Kadenzen, die der rhythmischen Konsequenz wegen *so* wenig der Harmonik nachgeben, daß sich stets zwei Sekunden (eine kleine auf eine große) folgen.

Kurt Westphal

JOHANN WILHELM HÄSSLER: *Zwei Sonaten für Klavier und Flöte oder Violine.* Neuausgabe von *Martin Glöder* (Nagels Musikarchiv Nr. 11). Verlag: Adolph Nagel, Hannover 1928.

Diese kleinen Stücke, die Häßlers »Sechs leichten Sonaten«, Erfurt 1786/87, entstammen, also zur Zeit von Mozarts höchster Reife geschrieben sind, sollte man nicht als Sonaten, sondern richtiger als Sonatinen zitieren und neudrucken. Nichts anderes besagt auch der Originaltitel, denn »Sonate facile« ist immer eine Diminutivform der Sonate. Damit aber ist nichts gegen den Wert und die Berechtigung der Neuausgabe gesagt. Vielmehr sind die beiden ausgewählten, zweisätzigen, teilweise kinderleichten Sonaten für Unterrichtszwecke ausgezeichnet zu verwenden. Bei der ersten folgt einem ganz einfachen, ansprechenden »Andante grazioso« ein munteres Rondo; die andere beginnt mit einem Allegro, das dem Schema des Sonatensatzes folgt und das Durchführungsmotiv geistvoll dem Abschluß des Vordersatzes entlehnt. Dafür ist das »Finale« auf die kleinstmögliche Form zusammengeschrumpft.

Peter Epstein

JOHANN KASPAR FERDINAND FISCHER: *Festmusik für Streicher und Bläser* (ad. lib.) aus dem »Journal du printemps« (1695). Eingerichtet von *Hilmar Höckner.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.

Ein ganz prächtiges Werk. Rhythmisch ungemein vielseitig und von schöner Melodik. Selbst dem starren punktierten Rhythmus, mit dem das »Grave« die französische Ouvertüre einleitet, wird eine weiche, schön geschwungene Melodik abgewonnen. Überhaupt ist diese Ouvertüre höchst bedeutsam, die Fuge formell dadurch besonders interessant, daß sie sogleich mit einer scharfen Engführung einsetzt, um das Thema erst dann mit Hilfe eines Kontrasubjektes breiter zu exponieren. Der Herausgeber hat sich große Mühe gegeben — in seiner Begeisterung für das Werk vielleicht *zu* große: Die »Spielanweisung«, die er gibt, ist reichlich lang und übereindringlich — um nicht zu sagen: redselig — gehalten. Aber sie birgt manchen guten Wink für die praktische Aufführung.

Kurt Westphal

PAUL GRÜMMER: *Viola da Gamba-Schule.* Verlag: Anton J. Benjamin, Leipzig.

In wunderschöner Aufmachung erscheint bei Anton J. Benjamin, Leipzig, Paul Grümmers Viola da Gamba Schule. Das vierteilige Werk, das außer einem historischen Teil, den wichtigsten, Finger- und Bogenübungen, Exerzitien von Christophoro Simpson (1659) und Vortragsstücke von C. Fr. Abel, Telemann usw. enthält, dürfte allen Violoncellisten eine hocherfreuliche Anregung und Hilfe zur Erlernung des Gambenspiels bedeuten. Allerdings nur Violoncellisten, denn die Kenntnis des Cellospiels setzt Grümmer voraus. Die nahe Verwandtschaft des Cellos mit der Gambe, die gleiche Haltung beider Instrumente, die gleiche Bogenführung und wohl der Gedanke, daß sich darum nur ein Cellist mit der Gambe befassen wird, bestimmen den Herausgeber dazu. Grümmer rät sogar jedem Violoncellisten, sich mit der Viola da Gamba zu beschäftigen, da sie den Spieler zu besonders leichter Bogenbehandlung zwingt, und so die Cellotechnik im höchsten Maße gefördert wird. Der Grund zur Herausgabe einer Gambenschule entsprang Grümmers idealem Ziel, der Gambe verloren gegangene Gebiete neu zu erschaffen, ihr die ihr zukommende Stellung erneut wieder einzuräumen. Hoffen wir, daß Grümmers Werk dazu beiträgt, der Gambe möglichst viele Spieler zuzuführen, um so diesem Ziel näher zu kommen.

Ernst Silberstein

OPER

BERLIN: Der Erstaufführung des neueingerichteten »Fliegenden Holländer« in der *Klemperer-Oper* hatte ich wegen einer kürzeren Abwesenheit von Berlin nicht beiwohnen können. Bei meiner Rückkehr hörte ich, wieviel Staub diese Umarbeitung des frühen Wagner-Werkes aufgewirbelt hatte. Durch diesen Staub klar zu sehen war nicht möglich. Also: Augen- und Ohrenschein. Der Augenschein ist hier das Entscheidende. Die Inszenierung, von *Ewald Dülberg* entworfen und von *Jürgen Fehling* in Bewegung umgesetzt, hatte Leidenschaften aufgerührt. Beim besten Willen aber konnte ich den Grund zu einer so tiefgehenden Aufregung, die eine wahre Hetze zur Folge hatte, nicht entdecken. Es ist wahr: wenn irgend etwas, so wehrt sich der Früh-Wagner gegen eine durchgehende Stilisierung der Bühne. Die Holländermusik läßt nichts unausgesprochen und bedient sich überdies gewisser Floskeln, die sich an das Echte hängen. Hauptakteur ist das Meer, das stürmende, mit dem Schiff, das den Dämon in sich hat. Warum Meer und Schiff stilisieren? So bleibt das Sehnen des großen Publikums unerfüllt. Hierzu kommt, daß vorwiegende Dunkelheit auf der Bühne, gespenstisch gemeint, doch nur Ermüdung, Abspannung statt Spannung hervorruft. Von selbst wird durch solche Entrechtung des Auges der Sinn um so stärker auf die Musik hingelenkt. Er kann sich an ihr nicht voll sättigen. Klemperer greift auf die Urfassung der Holländermusik zurück, die mit der Schärfe des Blechs zwar der Natur Klemperers entgegenkommt, aber doch den Eindruck schwächt.
Nachdem hier alles für die Wirkung Ungünstige hingesetzt ist, muß andererseits auf mancherlei hingewiesen werden, das diese Neueinrichtung des Werkes vorteilhaft von allem Dagewesenen unterscheidet. Daß aller konventioneller Kitsch vermieden ist, versteht sich. Darüber hinaus aber erhält die Spinnstube eigenen, dem Wesen des Werkes mehr entsprechenden Charakter: Mädchen aus dem Volke, nicht wohlfrisierte Damen, sitzen, wenn auch nicht alle am Spinnrad, so doch mit einer Handarbeit beschäftigt. Und Senta gibt ihre Ballade mit intensivstem Empfinden, mit wechselndem Ausdruck und in verschiedener Stellung; freilich scheint *Moje Forbach*, die so ausdrucksfähig ist, bereits in ihrer Stimme geschädigt, wie denn überhaupt der Gesang immer noch viel zu wünschen läßt. Man wird aber die eindrucksvolle Leistung *Fritz Krenns* als Holländer hervorheben müssen. Ist er auch seines Bartes, des notwendigen Zubehörs des Gespenstischen beraubt, und in seiner Erscheinung mehr zum unheimlichen Detektiv geworden, so findet er doch bisweilen echte Holländertöne. Und von stärkster, unmittelbarer Wirkung sind die Matrosenchöre. Hier hat Fehling bestes Theater geschaffen. Kurz: von einheitlichem Eindruck, von fortlaufender Spannung kann in dieser Aufführung keine Rede sein, aber es sind, auch in gelegentlicher Belichtung, überraschende Ansätze gegeben, und man kann auch nicht behaupten, daß sich das Publikum zu allem Neuen ablehnend verhielt. Es fehlt nicht an Beifall. Der Ernst der künstlerischen Absicht war erkannt.
Übrigens hat sich im Bereich der Berliner Oper, meist durch unmäßige Sängerurlaube, ein Zustand ergeben, wie er wohl noch nie zu verzeichnen war. Namentlich die Lindenoper hat wochenlang mit Gästen auszukommen. Eine völlige Deroute, die auch auf den Probenbetrieb überzugreifen scheint, ist eingetreten. Das Orchester ist durchaus nicht intakt geblieben. Hierzu trägt nicht zum wenigsten die Abwesenheit *Leo Blechs* bei, der wohl die Autorität hätte, selbst einen unorganischen Instrumentalkörper zusammenzufügen. Das Unorganische ist im wesentlichen durch die Teilung des Staatsorchesters hervorgerufen. Unter solchen Umständen ist von der Lindenoper nichts zu vermelden. Die *Städtische Oper* mag durch manche Alltagsvorstellung, die unter dem Niveau steht, Erwartungen enttäuschen; sie mag an einer immer noch ungelösten Kapellmeisterfrage leiden: sie bietet aber immerhin doch das Bild eines geordneten, in sich gefestigten Betriebes dar, der selbstverständlich an der Persönlichkeit *Bruno Walters* hängt. Man hat hier Humperdincks »Königskinder« neu ausgegraben; hat *Béla Bartók* mit der Aufnahme seines im impressionistischen Fahrwasser segelnden Operchens »Die Burg des Ritter Blaubart« einen späten, wenn auch nicht nachhaltigen Erfolg bereitet.

Adolf Weißmann

DRESDEN: Zehn Monate nach der Mailänder Uraufführung hat Dresden die Oper »Sly« von *Ermanno Wolf-Ferrari* als deutsche Erstaufführung gebracht. Das Werk zeigt den feinsinnigen Meister zahlreicher moderner Buffo-Opern und den einstigen Schöpfer des

veristischen Schlagers »Der Schmuck der Madonna« gleichsam in stilistischer Synthese; aus dem früher getrennten Humoristen und Tragiker ist hier der Tragikomiker geworden. Die Handlung von »Sly« betrifft das theatralisch so oft verwendete Motiv von dem armen Schlucker, den die Laune eines großen Herrn für einige Stunden in die Welt des Glanzes und Reichtums versetzt, um ihn dann um so grausamerem Erwachen preiszugeben. Der Librettist Forzano biegt nach zwei vornehmlich lustspielmäßigen Akten die Sache im dritten ins Tragische um, indem der also genasführte Vagabund Sly schließlich auf grauenhafte Art Selbstmord begeht. Hier spukt das blutdunstende Gespenst des weiland Verismo von Mascagnis Gnaden, und kennzeichnenderweise verfällt Wolf-Ferraris sonst sehr selbständige Musik hier in Puccini-Anklänge. Das Glanzstück der Oper ist der zweite Akt; die sehr lustig aufgezogene Komödie, die mit dem armen Sly im gräflichen Schloß gespielt wird, hat hier den tönenden Humoristen Wolf-Ferrari zu einem Feuerwerk pikanten musikalischen Witzes begeistert. Ein schwungvolles Liebesduett zwischen Sly und der nur widerwillig den Scherz mitmachenden Gräfin Dolly läßt auch empfindungsgeschwellte italienische Kantilene zur Geltung kommen. Der erste Akt, das tolle Treiben in einer Taverne des elisabethanischen London schildernd, ist als kühn gestaltetes, großes, musikalisches Ensemble bewundernswert, ist aber etwas arm an Gegensätzen und gibt die Exposition mit etwas ermüdender Breite. Doch auch in den schwächeren Partien des Werkes spürt man den ernsten, gediegen arbeitenden, aufrichtigen Musiker, der sich und »seiner« Zeit im Stil treu geblieben ist. Die Partitur von »Sly« könnte sehr wohl vor zwanzig Jahren geschrieben sein; es ist der Stil des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts mit dem großen Richard Strauß-Orchester. Die Dresdner Aufführung unter Fritz Busch hat jedenfalls ihr Bestes gegeben, um diesen Stil und damit alle Vorzüge der Partitur in hellstes Licht zu stellen. Sie war aber auch vor allem eine Großtat der Regie; mit ungemein liebevoller Kleinarbeit hat Oberregisseur *Erhardt* die schwierigen Massenszenen bezwingend lebendig zur Entfaltung gebracht. *Taucher* in der tragenden Rolle des Sly bot eine dramatische Charakterleistung von höchster Einprägsamkeit. Es war sozusagen gesungener Shakespeare-Stil. *Maria Rajdl* als Dolly und in zahlreichen Episodenrollen beinahe das gesamte Personal sekundierten ihm aufs wirkungsvollste. So konnte sich der anwesende Komponist an einem großen Aufführungserfolg erfreuen.

Ein reines gesellschaftliches Ereignis war dagegen die *Uraufführung* des Einakters »Schneevogel« von dem Amerikaner *Theodore Stearns*. Künstlerische Bedeutung kam ihm nicht zu. Weder der Text, eine Art Märchensketch — das ganze Stück dauert glücklicherweise nur 25 Minuten —, noch die Musik haben irgendwelches persönliches Gepräge. Um die Aufführung, für die *Mahnke* eine märchenhaft phantastische Dekoration geschaffen hatte, bemühten sich *Erna Berger* (Schneevogel) und *Max Lorenz* (Prinz); aber selbst diese jungen blühenden Stimmen konnten das Werk nicht retten. Die Aufnahme war für Dresdner Verhältnisse erstaunlich kühl. Dann aber brachte dieser »Einakterabend« erfreulicherweise Dresden erstmalig Puccinis heiteres Meisterwerk »Gianni Schicchi« in einer mustergültigen Aufführung. Dr. *Erhardt* stellte ein ausgezeichnetes Ensemble auf die Bühne. Von *Plaschkes* Meisterleistung als Schicchi angefangen über *Irma Tervanis* urkomische Muhme bis zu dem reizenden Liebespaar des jungen, neuen Tenors *Salecki* und *Angela Kolniak* war alles einfach vollendet. Hier konnten auch *Busch* und sein Orchester mit Freuden musizieren. Der Jubel nach dem Werk wollte kein Ende nehmen. Den Abschluß bildete eine tänzerische Neuaufmachung von Tschaikowskijs »Nußknacker« in sehr freier Umformung unter dem Titel »Spielzeug«. *Oskar Schlemmer* hatte in Farben und Formen hochkünstlerische Bühnenbilder dazu geschaffen. Der Gesamteindruck des Abends litt aber unter einer gewissen Uneinheitlichkeit, die vermieden worden wäre, wenn man dem »Gianni Schicchi« die von Puccini dazu komponierten beiden anderen Einakter an die Seite gestellt hätte.

Von älteren Werken feierten Schuberts »Weiberverschwörung« und der Cornelianische »Barbier« mit *Ivar Andrésen* in der Titelrolle fröhliche Auferstehung. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: »Schwanda der Dudelsackpfeifer« von *Jaromir Weinberger* stürzt sich ohne alle Problematik mitten ins Gebiet der Volksoper hinein. Und das ist sehr begrüßenswert. Denn dieser Schwung des Volkstümlichen hat etwas Hinreißendes. Die strenge Schule Max Regers hat der Tonsprache nicht nur Elastizität der Stimmführung, sondern auch logischen Halt gegeben. Und wenn auch in der Aufteilung des Tonalen auf breiteste

Strecken das äußerste an Gleichgewichtslage noch nicht erzwungen ist, so freut man sich doch der Unbekümmertheit und Frische dieses absoluten Musizierens, das dennoch dem Bühnengeschehen so gar nicht feindlich im Wege steht. Da entwickelt sich eine starke Begabung, die schon in diesem Erstlingswurf mit ganz erstaunlichen Dingen aufzuwarten weiß. Trotz der Neigung, das Orchester virtuos zu überbelasten, doch eine Betonung gesunder Kantabilität, die sowohl den Einzelstimmen, wie auch den Ensembles zugute kommt. Und das alles voll aufgeräumter Lustigkeit, die in reiner Volkstümlichkeit ihre höchsten Triumphe feiert. Die hochstehende Wiedergabe söhnt ein wenig mit der allzu großen Beharrlichkeit unseres Spielplans aus. Hauptanteil am Erfolg gebührt den Leitern *Jascha Horenstein* und *Friedrich Schramm*, sowie auf der Bühne: *Constance Nettesheim, Berthold Pütz, Ludwig Roffmann* und dem vielversprechenden jungen Baritonisten *Arno Schellenberg*.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Durch die Verschiebung der Premiere von Janačeks »Sache Makropulos« blieb die Frankfurter Oper im zweiten Monat der Hauptspielzeit ohne Novität — äußeres Anzeichen der Krise, die längst latent bestand und nun endlich durch die Berufung von *Clemens Krauß* an die Spitze der Wiener Staatsoper in ihr akutes Stadium tritt. Man mag den Weggang des außerordentlich fähigen Dirigiervirtuosen, des wirkungssicheren und temperamentvollen Theaterkapellmeisters bedauern, zumal wenn man die Chancen der Entwicklung bedenkt, die er fraglos hat und damit einem Institut gewährt. Aber man wird nicht verkennen dürfen, daß ein Kapellmeister-Starsystem, wie es organisatorisch und auch künstlerisch von Krauß in Frankfurt begonnen wurde, für die Dauer dem Musikleben einer Stadt nicht hilft, die zu groß ist, ihr sachliches Bedürfnis auf den Kultus eines Lieblingskapellmeisters umzustellen, zu klein wieder, um den Dirigiervirtuosen unter anderen Kräften als Anreger richtig einzusetzen. Man wird das um so weniger verkennen dürfen, als ja die tatsächliche musikalische Leistung von Krauß der virtuosen Prätention nicht durchaus entsprach. Es ist zu hoffen, daß es jetzt endlich zur längst fälligen radikalen Umorganisation des Frankfurter Musiklebens kommt. Die Wahl des Nachfolgers von Professor Krauß wird zur Entscheidung wesentlich beitragen. Sie sollte verantwortlich vollzogen werden und nicht wieder unter bureaukratischer Ausschaltung der Instanzen, die die künstlerische Situation wirklich übersehen können.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Das *Orchestre Romand* veranstaltet auf der durch keine ständige Truppe mehr belegten Bühne des Grand Théâtre einige Opernfestspiele großen Stils in deutscher Sprache. Denn der in musikalischen Dingen überaus anspruchsvolle Genfer will von einer mittelmäßigen Oper nichts mehr wissen. Da er sich eine erstklassische Großstadttruppe nicht leisten kann, verzichtet er lieber ganz. Der für drei Monate an das Welschland-Orchester verpflichtete *Robert F. Denzler* von der städtischen Oper in Berlin stellte sich mit einer eindringlich belebten Aufführung von Mozarts »Don Juan« ausgezeichnet vor. Ohne Noten leitete Denzler die klippenreiche, unverwüstliche Partitur mit überlegener Sicherheit, die sich auf Sänger, Chor und Orchester übertrug. Erste Kräfte deutscher Bühnen sangen die Hauptrollen: *Karl Hammes* war ein vornehmer und stimmlich hervorragender Don Juan, *Eduard Kandl* ein geistreicher Leporello und *Siegfried Tappolet* mit seinem machtvollen Baßorgan ein würdevoller Komtur. Vorzüglich der Mazetto *Erwin Heyers*, imponierend die Donna Anna der *Anny Helm* und entzückend die ungemein musikalische *Martha Schellenberg* als Zerline vom Münchner Residenztheater. Dazu *Idalice Anrig-Denzler* und *Ernst Bauer* und Dr. *Niedecken-Gebhard* als großzügiger Regisseur. *Willy Tappolet*

HAMBURG: In die Zeit der Vorbereitungen zweier Operneinakter des Wiener Autors Pero (»Belsazar« und »Lebenslichter«) fiel im Stadttheater der Versuch, Charpentiers »Luise«, die vor 25 Jahren mit ihrer sozialistischen Umwelt und dem Armeleutgeruch und dem opernhaft glorifizierten Kapitel von freier Liebe ein stoffliches Novum der Szene darstellte, auf ihre Lebenskraft für heute zu erproben. War seinerzeit das Stoffliche das Entscheidende für die immerhin kaum zweijährige Lebensdauer, so mutet das Sujet matt, die gelegentlich gespannten Federn doch schlaffer heute an. Das entscheidend Musikalische, die lyrische Substanz (mit dem Des-dur zum frugalen Abendschmaus obenan), das Sinken des musikalischen Niveaus in der zweiten Hälfte — all das läßt das Opus als stark verblichen auffallen, das hier — mit *Leopold Sachse* und *Egon*

Pollak als Führenden und dank der Leistungen von *Helene Falk*, *Karl Günther* und *Josef Groenen* einen ansehnlichen Tageserfolg hatte. Charpentiers »Impressions d'Italie« und selbst dessen »Vie du poète« (mit dem frechen »Rire canaille« darin) enthalten jedenfalls stärkere musikalische Anreger.

Wilhelm Zinne

KÖLN: An der Kölner Oper ist es zu Unstimmigkeiten zwischen dem neuen Intendanten *Max Hofmüller* und dem Generalmusikdirektor *Eugen Szenkar* gekommen, der sich in seinen Befugnissen beschränkt fühlt. Vermehrt werden die inneren Schwierigkeiten durch Verstimmungen im Solopersonal, das einer durchgreifenden Umwandlung unterworfen werden soll. Übrigens sind jetzt die Unstimmigkeiten zwischen Hofmüller und Szenkar beseitigt, so daß eine künstlerische Zusammenarbeit beider gewährleistet ist. Hemmungen gab es noch bei der Neueinstudierung von Offenbachs Orpheus in der Unterwelt, als der neu verpflichtete Ballettmeister *Lasar Galpern* als Spielleiter versagte, ebenso bei der Aufführung des Wagnerschen Rings, als der als Gast verpflichtete Knappertsbusch aus München absagte und im letzten Augenblick *Hans Weisbach* aus Düsseldorf ans Pult gerufen wurde. Weisbach besitzt als Operndirigent keinerlei Erfahrung, aber sein Können und seine warme, temperamentvolle Art siegten, so daß er mehr war als nur ein Retter aus der Not. Als willkommene Gäste sah man außerdem u. a. die Bayreuther Brünnhilde *Nanny Larsen-Todsen* und als Mime den Münchner *Karl Seydel*. Eine glutvolle und klanglich fein musizierte Aufführung des Tristan leitete *Eugen Szenkar*.

Walther Jacobs

PARIS: Die Opéra wendet sich immer mehr dem Tanz zu. Sie brachte zwei Balletteinakter heraus: »Rayon de lune« von *Carina Ari*, dessen Musik (Thema und Variationen) durch *Desiré Inghelbrecht* für Orchester eingerichtet, von *Gabriel Fauré* stammt; ferner »David« von *Doderet*, wozu *Henri Sauguet* die Musik verfaßte. Damit schloß die Ballettserie der *Ida Rubinstein* ab. Man darf wohl sagen, daß hier außer dem Hauptdarsteller am meisten Ausstattung und Kostüme nach Meistern der Renaissance und die Choreographie von *Léonide Massine* Anerkennung fanden. — Danach behauptete *Serge de Diaghilew* mit seinen russischen Balletts für mehrere Abende die Bühne der Opéra und führte uns Strawinskijs Einakter »Le Chant du Rossignol« (nach einem Andersenschen Märchen) vor, »Les Dieux mendiants«, ein Schäferspiel von *Sobeka* mit . . . *Händel*scher Musik, von *Thomas Beecham* arrangiert, »Soleil de nuit« von *Rimskij-Korssakoff* (das Ballett aus »Schneeflöckchen«) und endlich »La Chatte« von *Sauguet*. Und nun warten wir, daß uns die *singende* Truppe der Opéra etwas Neues beschert.

Die Opéra Comique will wieder zum Komischen zurückkehren. Wir hörten hier *Perraults* Feenmärchen »Riquet-à-la-houppe«. *Gastambide* hat es für Meister *Georges Hüe* auf drei Akte und einen Prolog eingerichtet. Dies war die zweite Neuigkeit der dieswinterlichen Spielzeit. Es handelt von einem jungen, häßlichen, aber geistvollen Prinzen und von der jungen, dummen, aber schönen Prinzessin Florine. Die Liebe zueinander läßt beide sich verändern: sie wird klug und der häßliche Riquet nimmt schöne Gestalt an. Es war recht schwierig, auf der Bühne die physische Verwandlung des Helden zu verwirklichen. Gastambide und die szenischen Mitarbeiter hatten ihre Zuflucht zu ziemlich primitiven Mitteln genommen. Sie hatten für das Gelingen unbedingt auf die magische Kraft der Musik gerechnet. Georges Hüe, ein erfahrener Komponist, hat Sinn für das Szenische; er hat es uns gezeigt in seinen vorangegangenen Werken, namentlich im »Miracle«. Seine Musik ist korrekt, wohlklingend, mitunter jedoch nicht ohne Geschmacklosigkeiten, rhythmisch und in der Instrumentation angenehm und diskret. Man wünschte sich hier nur mehr Schwung, mehr Überraschungen, mehr originelle Erfindung. Er hat eine Vorliebe für legendäre und zauberhafte Themen: »Rübezahl«, »Titania« sind Beweise dafür; diese beiden Werke aber haben weder »Oberon«, noch den »Sommernachtstraum« in den Schatten zu stellen vermocht. Man kann dem Autor zum Vorwurf machen, daß er das Jahr 1620 zu genau fixiert hat, denn die Kostüme, die eher dem 16. als dem 17. Jahrhundert anzugehören schienen, stimmten mit dem Zeitpunkt nicht überein. Es wäre auf jeden Fall besser gewesen, auf dem Gebiet der reinen Feerie zu bleiben. Unter *Albert Wolffs* Leitung erfüllte das Orchester seine Aufgabe voll, während auf der Bühne Herr *Friant*, die Damen *Luart*, *Ducuing*, die Herren *Lafon*, *Bourdin* und ihre Kameraden »minores« sich in die übrigen Rollen teilten.

J. G. Prod'homme

KONZERT

BERLIN: Nach der kurzen Weihnachtspause ist das Konzertleben wieder langsam, aber sicher in Gang gekommen. Zwei *Furtwängler-Konzerte* haben indes das freundliche Bild eines ausverkauften Saales geboten. Wäre dies vielleicht auch ohne den Solisten zu erreichen, so hat zweifellos einmal *Fritz Kreisler* so magnetisch gewirkt, daß der Raum die Einlaß Begehrenden nicht aufnehmen konnte. Und mag man auch dies und das gegen seine Vorführung des Brahmsschen Violinkonzertes einwenden: sein Spiel bleibt auch in seinen Schwächen, vielmehr in seiner Schwäche, in der femininen Haltung, die wiederum den Ton so zärtlich macht, unvergleichlich. Es ist nicht gut, dabei an andere Geiger zu denken, die gewiß das eigentlich Brahmsische weit schärfer ausprägen: nicht an Huberman, nicht an Adolf Busch, noch endlich an Karl Flesch. (Wie dieser übrigens an seinem Geigenabend nicht nur klassische Kunst gewissenhaft durchleuchtete, sondern auch Virtuosenstücke impressionistischer Art in freieste Kunst übertrug, das kennt kaum seinesgleichen. Aus dem festen Grunde der Kenntnis, des Wissens, des souveränen Könnens hat Flesch nunmehr die vollkommenste Freiheit gewonnen.) Weniger in Schumanns »Rheinischer Sinfonie«, die romantisch überbetont wurde, als in Strawinskijs »Feuervogel« hat Furtwängler das Philharmonische Orchester zu selten erstiegenen Gipfeln der Ausführung emporgehoben. Als *Wilhelm Kempff* musikfreudig, natürlich und doch eigen Beethovens C-dur-Konzert hinstellte, konnte man wiederum mit Freude beobachten, wie gut sich Rahmen und Bild zusammenfügten. Ich wüßte keinen, der wie Kempff diesen Beethoven so ohne Rest ausspräche, ein junger, unverbildeter, echter Meister. Mahlers Erste, von Furtwängler dirigiert, verliert ein Wesentliches: der seelische Urgrund, aus dem diese Musik kam, erschien uns nicht. Aber es gelang Furtwängler, dem Schlußsatz eine Größe zu geben, die er nur selten gewinnt.

Die Neuheiten, die *Kleiber* dem sehr gemischten Publikum der Konzerte der *Staatskapelle* beschert, werden mit sauersüßem Gesicht entgegengenommen. *Bernhard Sekles*' »Dybuk«-Vorspiel gibt mindestens einen Nachklang dessen, was das Drama an Ergreifendem hinterläßt. »Balkanophonia«, eine Suite des Jugoslawen *Jossip St. Slawensky* bemüht sich, balkanische Volks- und Tanzweisen zu zivilisieren. Mag aber auch der Komponist harmonisch, kontrapunktisch, klanglich an diesen Urgesängen herumbasteln: ein Ganzes ergibt sich nicht.

Auch *Bruno Walter*, sonst ganz dem Romantischen verhaftet, wollte uns eine Neuheit bringen. Taras Bulba, Rhapsodie für Orchester, noch am Ende des 19. Jahrhunderts geschaffen, mag als Gedenkfeier für den ausgezeichneten Toten gelten: das Rhapsodische, dem Wesen des Komponisten entsprechend, hat doch die Formung eines Ganzen aus wertvollem Material nicht gehindert.

Warum die drei Stücke aus *Alban Bergs* »Lyrischer Suite« für Streichorchester umgearbeitet worden sind, ist nur dann verständlich, wenn man den Nützlichkeitsstandpunkt als gegeben annimmt. Aber war es wirklich nützlich, das Kammermusikwerk seines Duftes, der eben von der Fassung ausströmte, zu berauben? Gewiß ist nur, daß *Jascha Horenstein* alles tat, um die Sünde wider den impressionistischen Geist dieses Werkes vergessen zu machen: die Intensität seiner Führung konnte zwar den Eindruck dieser Urfassung nicht zuwege bringen, gab uns aber doch eine Ahnung des dichterischen Kerns dieser Suite. Alles, was Horenstein ergreift, erfüllt sich mit seinem Wesen, das sich immer reiner ausspricht.

Adolf Weißmann

BUENOS AIRES: Die Colonkonzerte standen unter ungünstigerem Stern als im Jahre 1927. Die Persönlichkeit Erich Kleibers wurde vermißt, nicht nur wegen ihrer musikantischen Qualitäten, sondern mehr noch wegen der starken Führereigenschaften, die ihr innewohnen. *Eugen Szenkar*, der Kölner Generalmusikdirektor, hatte anfangs gegen starke äußere Unruhe zu kämpfen, da die zwischen Opern und Konzertspielzeit eingefügte Gastspielserie der *Pávlova* ihm das Orchester für Proben entzog. Dadurch gingen wertvolle Wochen verloren. Doch auch der Kampf gegen innere Unruhe war zu spüren. In der Natur Szenkars liegen opernmäßiger Einschlag der Auffassung, nervöse Reizbarkeit, vibrierende Unruhe, die sich in motorisch-gleichmäßigen, nicht genügend modifizierten Tempi ausspricht, starke Sensibilität für rhythmischen Elan, romantische Gefühlsspannung nebeneinander. Am deutlichsten zeigte sich dies bei Beethoven. Das Beste, was er bot, war die von ihm instrumentationstechnisch sehr geschickt retouchierte Es-dur-Messe Franz Schuberts. Sie erklang in ihren Chorpartien in wunder-

barer Plastik; in den lyrischen Teilen war sie von inniger Schlichtheit des Empfindens durchseelt. Auch Brahms' Vierte konnte Szenkar dank seiner suggestiven Ausdeutung des langsamen und der dämonischen Durchgestaltung des Passacaglia-Satzes dem dafür schwer zugänglichen Konzertpublikum Argentiniens seelisch näher bringen. Wie stark sich seine Einfühlungsgabe der Ausdruckssprache der Moderne nähert, bewies er mit Igor Strawinskijs »Sacre du printemps«, den er zu einem aufwühlenden Erlebnis machte (argentinische Erstaufführung). Auf seinen Programmen standen weitere sehr verdienstvolle Neuaufführungen für Buenos Aires: Zoltan Kodálys sicher karikierende, aus den Tiefen des Folklore schöpfende Übertragung der ungarischen Münchhausenfigur ins Musikalische, Malipieros »Cimarosiana«, Hindemiths virtuos gespielte »Nusch-Nuschi«-Tänze, wenn auch die Mahler-Pläne an der Kindlichkeit lokaler Verhältnisse scheiterten. Zur Aufführung gelangte nur das Adagietto aus der fünften Sinfonie. Den Abschluß seiner Konzerte bildete Liszts »Faustsinfonie«.

Auf ihn folgte *Gregor Fitelberg* (Warschau), ein glänzender Strauß-Dirigent und ein Strawinskij-Kenner von niederzwingender rhythmischer Kraft, ein feinsinniger Vorkämpfer für Karol Szymanowsky, dessen 3. Sinfonie (mit dem Sopransolo) er vortrefflich zur Aufführung brachte. Dagegen versagte er bei einer Wiederholung der »Missa Solemnis« von Beethoven, die infolge ungenügender Vorbereitung schlechter Solisten und mangelnden Beethoven-Sinnes von seiten des Dirigenten beinahe zur Katastrophe wurde. Von Kleibers herrlicher Interpretation aus dem Beethoven-Jahre 1927 war nur ein kümmerlicher Schatten geblieben.

Im Rahmen der Konzerte trat auch das *Colónballett* hervor. Unter Leitung des Fokin-Schülers *Boris Romanoff* sind große Fortschritte gemacht worden. Technisch überlegene und besonders auf dem Gebiet der modernen Musik phantasievoll-schöpferische Führung hat aus dem von Natur vortrefflichen Material ein leistungsfähiges und auch ziemlich universell verwendbares Ensemble gemacht. In ausgezeichneter Zusammenarbeit mit dem argentinischen Bühnenmaler *R. Franco* kamen sprühende Aufführungen von Strawinskijs »Pulcinella«, sowie gute Ensembleleistungen in Rimskij-Korssakoffs »Scheherazade« und Mozarts »Les petits riens« zustande.

In den letzten Wochen des Konzertwinters fiel die deutsch-brasilianische Pianistin *Ilse Wöbke*, eine Schülerin Conrad Ansorges, auf. Ein eignes Talent deshalb, weil es ohne impressionistische Zwischentöne das Kunstwerk in seiner großen Form herausschält und es ohne Überbetonung des sopranhaft-virtuosen Koloraturwerks in der Ganzheit seines Stimmungsgehaltes mitempfinden läßt. Eine Altistin des Klaviers.

Von den jungen argentinischen Pianisten kommen nur die in Frage, welche sich um den einzigen wirklich bedeutenden Klavierpädagogen in Buenos Aires, *Georg v. Lalewicz*, scharen: Jorge Fanelli, Celia Fasce und die im Gegensatz zu diesen kühlen Technikern empfindsame Lia Cimaglia. Von einem wertvollen Versuch, aus argentinischen Musikern Kammerorchester zusammenzustellen und vorklassische wie moderne Musik zu pflegen, der sowohl bei der Asociacion del Profesorado Orquestal (unter *J. J. Castro*), wie bei der Wagneriana (unter *A. Morpurgo*) günstig ausfiel, verspricht man sich für 1929 viel Anregung. *Johannes Franze*

DRESDEN: Im Rahmen eines Konzertes der Dresdner Philharmonie unter *Eduard Mörike* kamen die Hymnischen Gesänge für Bariton und Orchester von *Heinrich Schalit* zur *Uraufführung*. *Erik Wildhagen*, der in Dresden wohlbekannte beliebte lyrische Bariton der Münchner Staatsoper sang sie mit der ihm eigenen stilkundigen Musikalität und gewann ihnen, sowie sich selbst einen großen ehrlichen Erfolg. Die Lieder auf Texte im alttestamentarischen Psalmenstil komponiert, vereinigen in edler Formung religiöses Pathos mit archaistischen, leise exotischen Klangfarben; sie haben, ohne übermäßig in die Tiefe zu gehen, doch eine gewisse inbrünstige Beseelung und dabei feine artistische Technik. Ebenbürtig neben der in rezitatorischen, doch nicht unsanglichen, ruhigen, ausdrucksvollen Linien gehaltenen Singstimme steht die reiche, teilweise impressionistische Orchesteruntermalung, die Mörike und seine Musiker in schöner beherrschter Abtönung zur Geltung brachten. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: *Paul Graeners* »Comedietta« kommt mit ihren impressionistischen Stimmungen leider nicht völlig aus dem Fahrwasser eines romantisierenden Akademismus heraus. Technisches Können und Reinheit der Empfindung geraten dadurch denn doch auf einen toten Punkt. Überaus fesselnd das neue Violinkonzert von *Paul*

Hoeffer, das die Verbindung von Farbe und Architektonik zu eigenartig neuer Lösung bringt. *Gustav Havemann* ging in seiner sinfonischen Aufgabe restlos auf. Welche Reife der einstige Wunderknabe *Claudio Arrau* errungen hat, bewies vor allem der freie dichterische Schwung im langsamen Satz von Chopins f-moll-Konzert. Ideale Ausgeglichenheit an Technik und innerem Gestalten läßt immer wieder die unvergleichliche *Dusolina Giannini* erkennen. *Hans Weisbachs* beglückend gesundes Musizieren nach wie vor die stärkste Stütze unseres Musiklebens! Das fünfzigjährige Jubiläum zeigte das Können des einheimischen Pianisten *Hubert Flohr* auf unverminderter Höhe. Auf reinster Höhe künstlerischer Offenbarung eine unvergeßliche Schubert-Ehrung durch das *Busch-Quartett*!
Carl Heinzen

FLORENZ: Während die kunstberühmte Arnostadt bis vor kurzem als Musikzentrum neben Rom, Mailand, Turin überhaupt nicht in Betracht kam, — von der rühmlichen Vergangenheit auf musikalischem Gebiete natürlich abgesehen — hat sie sich durch die Gründung eines ständigen städtischen Orchesters jüngst in die vorderste Linie der musikalischen Großstädte Italiens, ja des Kontinents, gestellt. Zwanzig Abonnementskonzerte hohen Stiles in der *ersten* Konzertsaison, mit anderen Worten, allsonntäglich eine Darbietung alter und neuer Meisterwerke, das bedeutet eine Spitzenleistung für eine Provinzialstadt mittleren Umfangs, die überdies, mindestens auf sinfonischem Felde, als jungfräuliches Terrain gelten muß. Was aber noch erstaunlicher und für den an deutschen Verhältnissen orientierten Kunstwart geradezu unfaßbar ist: die Besucherzahl der Konzerte, die in dem riesigen Opernhause des Politeama Fiorentino stattfinden, umfaßt durchschnittlich 4000 (!) Personen und hat bisher, d. h. nach Absolvierung von sechs Konzerten, noch nicht nachgelassen. Dies ist zweifellos ein Ergebnis, das auch die kühnsten Erwartungen übersteigt, da es nur durch die Anteilnahme der breitesten Kreise der Bevölkerung seine Erklärung findet, deren Kunstbedürfnis gemeinhin bedeutend unterschätzt wird. Daß die populären Preise dabei eine Hauptrolle spielen, versteht sich wohl von selbst. Über die künstlerische Qualität des Gebotenen, — eine trockene Aufzählung der Programme soll hier vermieden werden —, ist vorläufig noch kein abschließendes Urteil zu äußern. Dem jungen, aus Turin berufenen Dirigenten *Vittorio Gui* ging ein bedeutender Ruf voraus, der nicht in allen Teilen als gerechtfertigt gelten kann. Die Stärke seiner Begabung ruht offenbar auf impressionistischem Gebiete, was den Interpretationen moderner französischer und italienischer Werke zugute kommt. Dagegen scheint er der Aufgabe, deutsche Musik eines Bach, Beethoven, Wagner zu vermitteln, geistig noch nicht gewachsen: hier mangelt noch überall die große Architektur. Das junge Orchester zeigt, wie alle italienischen Vereinigungen, hervorragende Einzelleistungen, vor allem bei den Bläsern, und eine bemerkenswerte Klangkultur. Der Streichkörper ist noch ungleich und scheint in den Bässen zu stark besetzt. In dem ersten Konzertmeister *Pierangeli* besitzt das Orchester einen Sologeiger von ausgezeichneten Qualitäten.
Fritz Rose

FRANKFURT a. M.: Im Museum *Strawinskijs* Petruschka, endlich, und schon zu spät — zumal gerade die Ballettwerke des früheren Strawinskij gefälscht werden, wenn man sie als absolute Musik gibt, während sie doch eben ihre erstaunliche innerkompositorische Ökonomie aus der Beschränkung ziehen, die die Notwendigkeit ihnen diktiert, Tänze zu begleiten bloß und unterhalb der Tänze zu bleiben. Was an dieser Stelle von Konzertaufführungen des Sacre du Printemps gesagt wurde, gilt in vollem Umfang auch für Petruschka, und man darf nicht erstaunt sein, wenn einem Publikum die zeitgenössischen Fakten fremd bleiben, die man ihm unter sinnwidrigen Voraussetzungen bietet. — Hauptereignis des Monats: Beginn der Tätigkeit der Frankfurter Ortsgruppe der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik«. Ihr erstes Konzert dirigierte *Jascha Horenstein*; mit jener außerordentlichen, in einem überpsychologischen, musikhaften Sinne leidenschaftlichen Intensität, auf die kaum mehr eigens hinzuweisen sein sollte. Das Programm: *Křenek, Jemnitz, Strawinskij*. Von Křenek das 2. Concerto grosso; Werk des Überganges zwischen dem Dunkel der zweiten Sinfonie und dem blanken Klassizismus. Es sind noch Stellen von der inkommensurabeln, schlechthin unableitbaren Gewalt jener frühen Werke darin; aber Bassi ostinati, Sequenzen, eine rhythmisch-faßliche Oberflächenstruktur überspinnt das bereits und will die Brücke zum Hörer schlagen. Dabei findet es sich indessen, daß beide Intentionen oder vielmehr: das intentionslose, unerhellte va banque-Musizieren

und die erhellende, ob auch allzu leicht erhellende Intention sich an gutem Ort begegnen. Das Stück, das zustande kommt, hat die Fülle des Elementaren noch und gleichwohl, im handgreiflichen Sinne jedenfalls, seine Form. — Mit dem *uraufgeführten* »Konzert für Salonorchester« sucht *Alexander Jemnitz* dem eigenen Problembezirk zu entweichen und mit einem Handstreich die Region des Gebrauchs, der Kommunikation mit dem tatsächlich vorfindlichen Hörer zu gewinnen. Allein zu real und ernstlich ist er bei seinen Problemen zu Hause, als daß ihm der Ausbruch allzu gründlich gelingen könnte. Anders als behende Leute, die noch im Kunstgewerbe ein Stückchen Selbst bleiben, weil sie in Wahrheit kein Selbst haben, muß er um des Gebrauchs willen sich völlig verleugnen; und so durchaus aller personalen Züge entäußerte Gebrauchskunst mag ja der gehobene Bildungsgeschmack der Konsumenten gerade nicht leiden. Immerhin wahren die drei Sätze: Foxtrott, Csardas und Walzer, technisch durchaus das Niveau reifer Komponiererfahrung. — Zum Schluß das Strawinskij-Oktett, in solcher Nachbarschaft als Meisterstück fraglos kennbar, mag es mit dem neuen Klassizismus sich verhalten wie es wolle. — Einen besonderen Erfolg erzielte das *Kolisch-Quartett* mit seiner neuen, dem fortgeschrittensten Stande musikalischen Bewußtseins angemessenen, darum radikal richtigen Interpretation von Mozart, Beethoven, Brahms. — Zwei Bachsche Choralvorspiele, instrumentiert von *Vittorio Gui*, zeigten sich im jüngsten *Montags*-Konzert als matt und ungeschickt. Warum spielte man nicht die beiden von *Schönberg* bearbeiteten?

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Das musikalische Neujahr in den »Philharmonischen« *Karl Mucks* brachte früh die *Uraufführung* (für den Saal!) von *Herm. Hans Wetzlers* sinfonischen »Baskischen Tänzen« aus der musikalisch außerordentlich kühnen Oper »Die baskische Venus«, wo die vier, im eigentlichen Sinne auch »sinfonischen« Tänze den zweiten Akt (das dritte der fünf Bilder) eröffnen. Nur der letzte Tanz (Ariñ-Ariñ) in Fis-dur verwertet baskische Originalmelodik und ihren zackigen Rhythmus. Auch die Venus (eine Statue!) sendet ihre diabolisch wirren Klänge in die klanglich gewiß überladene, aber mit Können und Geist ausgeführte Huldigung der Bauerntänzer für ein düster gestimmtes Brautpaar. Von der Technik Rich. Straußens ist diesmal in der kunstreichen Faktur Wetzlers kaum eine Spur, dafür eine virtuose Eigennote des Autors, der, anwesend, zu der virtuosen Darlegung Mucks einen starken Erfolg feststellen konnte. In den Konzerten von *Eugen Papst* war die *Uraufführung* einer sechsteiligen »Suite« von *Berthold Goldschmidt*, eines hiesigen, jungen Autors, der mit kargem Wissen und Können und atonal belastet ein nüchternes, vorlautes Opus schuf, das — was hier immerhin selten! — eine schrille Opposition geweckt hat.

Wilhelm Zinne

LEIPZIG: Die Entwicklung der Gewandhaus-Frage beschäftigt die musikalische Welt Leipzigs in immer stärkerem Maße. Die Sorge um die Zukunft dieses Instituts steigt, nachdem man erfahren hat, daß *Bruno Walter*, der der Spielzeit dieses Winters Charakter und Form gab, im nächsten Jahre infolge anderweitiger Verpflichtungen Leipzig nicht noch einmal helfen kann und infolgedessen das Gewandhaus vor die Alternative gestellt ist, eine Entscheidung zu treffen. Ein großer Teil des Gewandhaus-Publikums rechnet mit der Wiederkehr *Wilhelm Furtwänglers*, der ja nach dem Scheitern der Wiener Verhandlungen auch nichts mehr im Wege stünde. Bisher ist aber nicht bekannt geworden, daß die Gewandhaus-Leitung mit Furtwängler erneut in Verbindung getreten ist. Von den übrigen Dirigenten dieses Winters dürfte aber kaum einer für die endgültige Nachfolge in Frage kommen. *Carl Schuricht* (Wiesbaden) wußte sich bei Publikum und Orchester viel Sympathien zu gewinnen, enttäuschte aber mit einer Aufführung von Beethovens 1. Sinfonie so empfindlich, daß mit seiner endgültigen Berufung kaum noch zu rechnen ist. Diese Entwicklung der Gewandhaus-Frage ist um so schmerzlicher, als Leipzig noch ein zweiter schwerer Verlust für den nächsten Konzertwinter bevorsteht: der Verlust der Persönlichkeit *Hermann Scherchens*. Die Verpflichtungen dieses außergewöhnlichen Dirigenten in anderen Städten sind mittlerweile so groß und vielseitig geworden, daß er seine Leipziger Dirigententätigkeit als Leiter eines Teiles der Philharmonischen Konzerte in der Alberthalle nicht beizubehalten gedenkt. Welcher Verlust das für Leipzig ist, wurde im letzten von Hermann Scherchen geleiteten Philharmonischen Konzert wieder so recht deutlich. Man hörte dort unter seiner elektrisierenden Leitung *Bartoks* aufwühlende Musik zu der Pantomime »Der wunderbare Mandarin« und eine mit aller Liebe betreute

Uraufführung des Bratschenkonzerts von *Werner Hübschmann*, das der meisterliche Bratscher des Gewandhaus-Quartetts *Carl Hermann* aus der Taufe hob. Eine solide, aber reichlich farblose Arbeit! — Auch in der Thomaner-Motette gab es eine »alte« Uraufführung: die von *Wilibald Gurlitt* herausgegebene »Missa brevis« von *Buxtehude*. Ein echtes Stück Barockmusik, das freilich in der a cappella-Aufführung nicht seine volle Wirkung entfalten kann. Zum Barockcharakter gehört unbedingt auch der expansive Klang des barocken Musizierens, d. h. die Hinzufügung eines möglichst üppigen Orchesters zum Chor. In dieser Form der Wiedergabe dürfte sich das Werk leicht zu einem Gebrauchsstück der Kirchenmusik entwickeln.

Adolf Aber

MÜNCHEN: Die konzertierenden Künstler, deren Unternehmungslust durch den katastrophal schlechten Konzertbesuch der vergangenen Saisonhälfte auf eine harte Probe gestellt wurde, haben vor dem Fasching die Waffen gestreckt. So waren es in der Hauptsache unsere beiden sicher dotierten großen Orchester, die das Konzertleben im letzten Monat aufrecht erhielten. Von ihnen führte die *Musikalische Akademie* (unter *Hans Knappertsbusch*) als Neuheit *Paul Graeners* »Comedietta« op. 82 auf, ein liebenswürdiges, prächtig klingendes Werk, das dank seiner formalen Geschlossenheit, gewählten Sprache und klugen Ökonomie in der Verwendung der sicher beherrschten Ausdrucksmittel einen großen Erfolg hatte. In den Konzerten der *Münchner Philharmoniker (Siegmund v. Hausegger)* hörte man zum ersten Male die beiden kleinen Orchestersachen »Pastorale d'été« und »Chant de joie« von *Arthur Honegger*, zwei sehr ungleiche Stücke. Das erste ziemlich harmlos, klanglich und in der leicht zerfließenden Form an Debussy gemahnend, das zweite mit Dissonanzen überladen und in Polyharmonik schwelgend, aber nicht ohne innere Kraft. Die gleichen Konzerte, in denen man Hauseggers tief poetischem, gefühlsstarkem, überlegen gestaltetem Variationswerk »Aufklänge« wieder einmal zu begegnen die Freude hatte, vermittelten in *Lubka Kolessa* aus Wien die Bekanntschaft mit einer ursprünglichen pianistischen Begabung von gewinnender Natürlichkeit des künstlerischen Sichgebens. — Im Rahmen der abwechslungsreichen Programme seiner Volkssinfoniekonzerte bot *Friedrich Munter* als Neuheit das 2. Klavierkonzert op. 28 für die linke Hand allein von *Serge Bortkiewicz*, eine romantisch empfundene Komposition von blühendem Farben- und Melodienreichtum, die *Paul Wittgenstein* virtuos vortrug, ferner die in elementarer Wildheit dahinstürmenden »Polowetzer Tänze« aus Borodins »Fürst Igor«. — Der *Madrigalchor der Matthäuskirche* nahm sich unter seinem verdienstvollen Leiter *August Oehl* des ersten Teiles, »Bethlehem« betitelt, eines Oratoriums von *Friedrich Wilhelm Trautner* an. Das ehrlich gemeinte, aber fremd in unsere Zeit hereinragende Werk mag in kleinen Verhältnissen als kirchliche Gebrauchsmusik ganz gut am Platze sein, darüber hinaus ist ihm jedoch keine Bedeutung beizumessen. — Im Residenztheater gegebene vorbildliche Morgenveranstaltungen der Staatstheater gewinnen ihre besondere Bedeutung dadurch, daß *Franz Hallasch*, der feinfühlige, gründlich gebildete Leiter des musikalischen Teiles, der im öffentlichen Konzertbetriebe arg vernachlässigten Kammermusik für Bläser seine vorzügliche Aufmerksamkeit schenkt. Er hat bisher schon mit einer ganzen Reihe alter Kostbarkeiten aufgewartet. Jüngst brachte er neben Richard Strauß' köstlicher stimmungs- und klangreicher Serenade für Blasinstrumente op. 7, das selbst den meisten Musikern kaum dem Namen nach mehr bekannte »Notturno für Harmonie- und Janitscharenmusik« op. 34 von Ludwig Spohr und ließ der alten Neuheit, die durchaus nicht nur historisches Interesse zu erwecken vermochte, mit den ersten Bläsern des Staatsorchesters eine ebenso sachlich gewissenhafte wie künstlerisch beschwingte Wiedergabe angedeihen.

Willy Krienitz

STUTTGART: Die Erstaufführung des Musikalischen Opfers von Joh. Seb. Bach in seiner Gesamtheit geschah hier durch Kapellmeister *Martin Hahn*, die Solisten *Andrea Wendling* (Violine), *Hans J. Walter* (Flöte), *W. Reichhardt* (Cello), *M. Hahn* (Cembalo und Orgel) und ein kleines, eigens zusammengestelltes Streichorchester. Die Freunde kanonischer Kunst konnten schwelgen, indem auch nicht ein Nötchen der verwickelten kanonischen Exempel unterschlagen wurde. Das Wertvollste im »Opfer« bleibt aber doch die Sonate. Auch in ihr herrscht wohl der Geist der Strenge, aber doch nicht jene Gebundenheit an das Stoffliche, wie in dem Ricercar oder in der Fuge, die mehr den Ton*setzer* als den Ton*schöpfer* bewundern läßt.

Alexander Eisenmann

ZEITGESCHICHTE

NEUE WERKE

Paul Hindemith hat seine komische Oper »Neues vom Tage« vollendet (Libretto von *Marcellus Schiffer*); sie wird im Rahmen der Berliner Festspiele im Mai in der Staatsoper am Platz der Republik ihre Uraufführung erleben.

Ernst Toch ist mit der Komposition einer neuen, abendfüllenden Oper »Der Fächer« beschäftigt. Das Textbuch schrieb *Ferdinand Lion.*

»Il Dibuk« ist der Titel einer neuen Oper, an der *Lodovico Rocca* gegenwärtig arbeitet. Das dreiaktige Libretto ist von *Renato Simoni*. Sein Gegenstand ist dem gleichnamigen Drama von S. Anski entnommen.

Zwei Italiener *Giovanni Papini* und *Vito Frazzi* haben Libretto und Musik einer Oper beendet, die »König Lear« betitelt ist und sich eng an den Shakespeareschen Urtext anlehnt.

In *Hollywood* beginnen die Aufnahmen für den großen »Jonny«-*Tonfilm*, den die Firma Warner Brothers nach *Kreneks* Text und Musik dreht.

* * *

Wilhelm Mauke hat sein neues Klavierkonzert op. *85 Edwin Fischer* gewidmet, der es im Herbst in Köln unter Leitung von Hermann Abendroth spielen will.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die *Mailänder Scala* wird unter Führung von *Toscanini* während der Festspiele 1929 ein fünf bis sechs Abende umfassendes Gesamtgastspiel geben.

KIEL: Am 5. März findet die *Uraufführung* von *Joh. Christ. Bachs* Oper »Lucius Silla« in der Übersetzung und Bearbeitung von *Fritz Tutenberg* statt.

WIESBADEN: Die Festspiele am *Staatstheater* werden im Mai unter *Erich Kleibers* und *Leo Blechs* Leitung stattfinden.

KONZERTE

BERLIN: *Richard Strauß'* »Die Tageszeiten« werden von der *Liedertafel* unter *Max Wiedemann* mit dem Philharmonischen Orchester im Herbst zur Berliner Erstaufführung gebracht.

EISENACH: *Henri Marteaus* dramatische Szene »Saul«, die als textliche Grundlage die Dichtung von *Lamartine* in der Verdeutschung von *Bergfeldt* benutzte, kam hier unter *Walther Armbrust* in einem Sinfoniekonzert zur *Uraufführung.*

PARIS: Das *Weitzmann-Trio* (Leipzig) hatte mit einem deutschen Kammermusikabend in der Salle Gaveau starken Erfolg.

ROM: In einem von *Bernardo Molinari* geleiteten Konzert des *Augusteo* fand die *Uraufführung* von »Vespertina oratio« statt, einem Oratorium von *Lorenzo Perosi.* Das Werk, 1912 geschrieben, war bisher unveröffentlicht und unaufgeführt geblieben. Die Aufführung hinterließ einen so starken Eindruck, daß die Vespertina oratio wohl eine pièce de resistance des diesjährigen Konzertprogramms werden wird. *M. C.*

* * *

Das *Amar-Quartett* ist nach seiner dieswinterlichen *Konzertreise* durch das *europäische Rußland* für das nächste Jahr für die doppelte Anzahl von Konzerten wieder engagiert worden.

TAGESCHRONIK

Für das in diesem Jahre in *Genf* vom 11. bis 14. April stattfindende *Internationale Musikfest* hat die Jury, unter deren fünf Mitgliedern sich ein Deutscher befindet, die folgenden Vertreter deutscher Musik ausgewählt: *Max Butting* (Berlin) mit der 3. Sinfonie, *Berthold Goldschmidt* (Darmstadt) mit einer Klaviersonate, *Karl Marx* (München) mit der Motette »Werkleute sind wir«, *Johannes Müller* (Dresden) mit einem vom Kammerorchester begleiteten Klavierkonzert, schließlich *Julius Schloß* (Wien) mit einem Streichquartett.

Das endgültige *Programm* für das diesjährige *Tonkünstlerfest* des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, das in Gemeinschaft mit der Stadt *Duisburg* vom 2. *bis* 7. *Juli* als *Opernfestwoche* stattfindet, ist jetzt in allen Einzelheiten festgelegt worden. In dieses von den veranstaltenden Parteien gemeinsam vereinbarte Programm konnte die früher genannte neue Oper von Braunfels: »Galathea« nicht aufgenommen werden, da der Komponist krankheitshalber das Werk nicht rechtzeitig vollenden kann. Ebenso wurde von Szymanowskys Oper »König Roger«, deren Annahme geteilter Meinung begegnete, Abstand genommen. Der Gesamtplan sieht nun folgende *vier abendfüllende Opern* vor: »Traumspiel« von *Julius Weismann*, »Tullia« von *Paul Kick-Schmidt*, »Die Troerinnen« von *Emil Peeters* und »Ma-

schinist Hopkins« von *Max Brand.* Auf die beiden noch übrigen Abende werden einmal *Arnold Schönbergs* einaktige Oper »Die glückliche Hand« und *Helmut Gropps* Oper in zwei Akten »George Dandin«, das andere Mal folgende drei Einakter verteilt: »Dianas Hochzeit« von *Paul Strüver,* »Der gefangene Vogel« von *Hans Chemin-Petit* sowie das Tanzspiel »Salambo« von *Heinz Tiessen.*

Die diesjährigen *Sommerfestspiele der Bayerischen Staatsoper* finden vom *23. Juli bis 31. August* statt. Zur Aufführung gelangen wieder ausschließlich Wagner- und Mozart-Opern. Gegenüber dem Vorjahr erfährt das Repertoire eine Bereicherung durch die Einfügung des »Fliegenden Holländer«, der in neuer Ausstattung herausgebracht werden soll. Die Gesamtleitung untersteht Generalmusikdirektor *Hans Knappertsbusch.* Es werden aufgeführt: »Die Meistersinger« am 23. Juli, 4., 21. und 31. August; »Lohengrin« am 26. Juli und 17. August; »Parsifal« am 28. Juli, 18. und 25. August; »Tristan und Isolde« am 1. und 23. August; »Der Fliegende Holländer« am 6. und 28. August; »Rheingold« am 8. August; »Walküre« am 10. August; »Siegfried« am 12. August; »Götterdämmerung« am 14. August; »Figaros Hochzeit« am 24. Juli, 9., 22., 30. August; »Zauberflöte« am 30. Juli, 11. und 26. August; »Cosi fan tutte« am 2., 19. August; »Entführung« am 7. August; »Don Giovanni« am 15., 24. August. Die Mozart-Opern werden im Residenztheater gespielt; die Wagner-Aufführungen finden im Prinzregententheater statt.

In den Tagen vom 21. *bis* 23. *Mai* 1929 (Woche nach Pfingsten) veranstaltet die *Stadt Heidelberg* ihr alljährliches *Musikfest.* Die musikalische Leitung hat wieder *Wilhelm Furtwängler* inne und als Festorchester sind die *Berliner Philharmoniker* gewonnen.

Die Schumann-Gesellschaft in *Zwickau* plant in diesem Jahr, und zwar für den 11. und 12. *Mai,* ihr zweites *Schumann-Fest.*

Im Anschluß an die am 27. Dezember 1928 vom Preußischen Kultusminister herausgegebenen »Richtlinien für die Musikpflege in den Seminaren und Lehrgängen und den dazu gehörenden Erziehungsstätten für Kinder zur Ausbildung für Kindergärtnerinnen und Hortnerinnen« bereitet das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* in Berlin W 35 (Potsdamer Str. 120) eine *Tagung* vor, die vom 3. *bis* 5. *April 1929* in *Berlin* stattfinden soll. Anläßlich dieser Tagung, die einen Treffpunkt für musikinteressierte Kindergarten-Seminaristinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen bezweckt, sollen alle bisher äußerst problematischen Fragen, die Musikpflege im Kindergarten betreffend, in pädagogischen, musikalischen und wissenschaftlichen Referaten und an Hand von Führungen durch zahlreiche Kindergärten erörtert werden.

* * *

Am 11. *März* jährt sich zum *hundertsten Male* der Tag, an dem von der *Sing-Akademie* unter *Felix Mendelssohn* in ihrem eben neu erbauten Saale nach hundertjährigem Schlaf die *Matthäus-Passion* zum ersten Mal nach Bachs Tode wieder erklang. Aus Anlaß dieser für die gesamte Pflege Bachscher Musik hochbedeutsamen kunsthistorischen Tat wird die Sing-Akademie eine ungekürzte besondere Aufführung der Matthäus-Passion veranstalten.

Nach einem Vertrag zwischen der tschechoslowakischen Regierung und dem deutschtschechischen Mozart-Verein wird die Villa *»Bertramka« in Prag* zu einem *Mozart-Museum* eingerichtet werden. Das Museum wird in erster Linie die Erinnerungen an Mozarts Aufenthalt in Prag sammeln.

Unter dem Namen *Schubert-Memorial* ist in *Neuyork* eine *Stiftung* ins Leben gerufen worden, an deren Spitze *Ossip Gabrilowitsch* als Präsident steht; hervorragende Finanzleute stützen das Unternehmen, dem auch Männer wie Stakowski, Bodanzki, Damrosch, Kussewitzkij, Mengelberg, Shelling und Stock, alles führende Persönlichkeiten im amerikanischen Musikleben, ihre künstlerische Unterstützung zugesagt haben. Zweck dieser Stiftung ist es, aufstrebenden, jungen, reproduzierenden Künstlern die Möglichkeit zu geben, sich in Orchesterkonzerten großen Stils die Anerkennung des großen Publikums und der maßgebenden Fachkritik zu erwerben. Das erste Neuyorker Schubert-Memorialkonzert war bereits unter Leitung von Willem Mengelberg.

Die *Gesellschaft der Freunde des Chopin-Hauses,* die sich vor Jahresfrist in *Warschau* gebildet hat, um das alte Landhaus in *Zelazowa Wola,* in dem *Chopin* geboren wurde, anzukaufen, will dort ein *Museum* und ein Heim für verdiente polnische Musiker einrichten. Es besteht Aussicht, daß das Haus vom Staat übernommen wird.

Der ursprünglich auf den 1. März 1929 festgesetzte *Einsendungstermin* für den von der *»Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst«* ausgeschriebenen *internationalen Wettbewerb*

zwecks Erlangung einer Komposition für gemischten Chor und Orchester ist *bis zum 1. April 1929 verlängert* worden.

Preisausschreiben für einen *Konzertwalzer* (Klavier zweihändig). Preise: M. 100, M. 50 und drei Preise à M. 20. Die preisgekrönten Walzer werden gedruckt und gehen in das Eigentum des Verlages über. Der Komponist erhält zehn Freiexemplare. Von der Jury als geeignet befundene Kompositionen werden zu Vorzugsbedingungen in Verlag genommen. Anonyme Einsendung je eines Werkes mit Kennwort (in verschlossenem Kuvert Name und Adresse) bis *15. März 1929* an die *Konzertdirektion Wien I, Grünangergasse 1* unter Beischluß eines Spesenbeitrages von M. 2 (bzw. S. 3) in Marken. (Diese Bedingung will uns nicht ganz gerechtfertigt erscheinen. Die Schriftleitung.) Preisverteilung am 15. April 1929.

Nach dem Kriege ist der Umfang der deutschen *Musikalienproduktion* sehr zurückgegangen, doch macht sich in den letzten Jahren, wie die jetzt veröffentlichte Statistik zeigt, ein *langsames Wiederansteigen* bemerkbar. Dies gilt nicht nur für sogenannte leichte Musik, Operetten, Tänze, Märsche und andere, sondern auch für ernste klassische Musik, wobei besonders die Gesangsstücke einen starken Aufschwung genommen haben. Soweit die Statistik für 1926 bereits im einzelnen vorliegt, waren 1200 Musikstücke für Orchester festzustellen. Die Kammermusik stieg von 269 Werken in 1924 auf 547 im Jahre 1925 und 776 Werke für 1926. Insgesamt verzeichnet die Produktion 7115 Werke gegenüber 5636 im Jahre 1925.

Die *Pariser Kammer* hat einen *parlamentarischen Ausschuß* ernannt, der sich mit der *Förderung der Musikkultur in Frankreich* beschäftigen soll. Zu den nächsten Aufgaben des Ausschusses wird neben gesetzlichen Maßnahmen für die Organisation von staatlichen Musikschulen die Schaffung von Landesorchestern gehören, die von einem später zu bildenden Fonds unterstützt werden sollen.

Professor *Wilhelm Altmann* veröffentlichte unlängst die Aufführungszahlen der Opern in der Spielzeit 1927/28 an deutsch-sprachigen Bühnen. An der Spitze steht Kreneks »Jonny« mit 421 Aufführungen in einem Jahr. Es folgen »Tiefland«, »Butterfly«, »Rosenkavalier«, »Bohème«, »Tosca« (alle über 200 Aufführungen). Puccinis »Turandot« wies 143 Aufführungen auf. Zwischen 100 und 50 erzielten »Die toten Augen«, »Jenufa«, »Königskinder«, »Gianni Schicchi«, »Salome«, »Ariadne auf Naxos«, »Elektra«, »Christelflein«. Zwischen 50 und 25 Aufführungen: »Cardillac«, »Mona Lisa«, »Der arme Heinrich«, »Palestrina«, »Die vier Grobiane« und »Madonna am Wiesenzaun« (Herrn Dürers Bild).

Das *Teatro Colon* in *Buenos Aires* besteht seit 1825. Es wurde von Italienern gegründet. In dem heutigen Gebäude ist es seit 1855. Eröffnungsvorstellung war die »Traviata« mit dem Tenor Tamberlick. Seitdem hat es ununterbrochen italienische Leiter, Kapellmeister und Sänger gehabt. Man kann also verstehen, daß ein Übergreifen der heutigen nationalistischen Bewegung in Argentinien auf die Opernverhältnisse in Italien sehr verstimmt. Die Nationalisten verlangen die Umwandlung des Theaters in eine Gesellschaft mit vorwiegend argentinischem Kapital; sie wollen argentinische Sänger haben, deren Personalbestand nur durch Europäer zu ergänzen wäre. Endlich grundsätzliche Bevorzugung einheimischer Komponisten. Man tröstet sich in Italien allerdings damit, daß dieses Programm wenigstens auf die Dauer praktisch undurchführbar ist, namentlich, was die argentinischen Komponisten betrifft, die Rossini, Verdi, Puccini usw. ersetzen sollen. *M. C.*

Der italienische Komponist *Luigi Russolo* hat ein *neues Begleitinstrument für Filmmusik* konstruiert. Es hat die Größe eines Pianos und wird mit mehreren Registern und Pedalen sowie beweglichen Hebeln für die einzelnen Geräusche betrieben. Unter den Registern findet man die Stimme eines Frosches, einer Grille, das Zirpen des Heimchens und das Surren einer Fliege, ferner Knurren, Prasseln, Brummen, Glucksen, Zischen und Klingeln.

Das *Leipziger Kammerduett* (Käte Grundmann, Käte Welzel) hat sich mit *Li Stadelmann* (Cembalo) zur gemeinsamen Pflege alter Kammermusik vereinigt.

* * *

Der Kammersängerin *Lilly Lehmann-Kalisch* ist vom österreichischen Bundespräsidenten der Titel *Professor* verliehen worden.

Anna Bahr-Mildenburg ist vom österreichischen Kultusministerium zum *Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper* ernannt worden.

Am 15. und 16. Dezember 1928 feierte das ukrainische *»Höhere Musikinstitut« M. Lyssenkos* in *Lemberg* sein *25jähriges Jubiläum.*

Im Dezember hielt Dr. *Peter Panoff* an der *Berliner Universität* Vorlesung über »Ausklang des Nationalismus und Stilwende in der neueren

russischen Musik«, ferner in Königsberg Pr. einige Vorträge mit Demonstrationen über »Slawische Volksmusik« und »Russische Kunstmusik«. Demnächst hält er auf Einladungen der Münchner Tonkunst-Akademie (v. Hausegger), der Tübinger- und der Kölner Universitäten Vorlesungen über »*Südslawische und russische Musik*«.

Der Geiger *Hans König* ist zum *Konzertmeister* der *Bayerischen Staatsoper* in *München* ernannt worden.

* * *

Berichtigung. Versehentlich ist im Düsseldorfer Konzertbericht (XXI/5, S. 384) bei dem Liederzyklus nach Gedichten der Minnesänger der Name des Komponisten — *Wolfgang von Bartels* — weggelassen worden.

AUS DEM VERLAG

Das weitverbreitete Studienwerk »Die Lösung des geigentechnischen Problems« von *Issay Barmas* hat der Verlag *Ed. Bote & G. Bock, Berlin*, jetzt in 7. Auflage in fünf Sprachen (deutsch, englisch, französisch, russisch, polnisch) herausgebracht.

Im Verlag *Carl Merseburger, Leipzig*, erscheinen drei *Bundeszeitschriften*. Sie sollen keinerlei Konkurrenz zu bestehenden Musikzeitschriften sein, sondern haben die reine Fachvertretung der einzelnen Instrumente übernommen. Es haben sich drei Instrumentalistenbünde gegründet, und zwar der *Oboistenbund*, der *Kontrabassistenbund* und der *Bratschistenbund*, die jeder eine *Sonderzeitschrift* herausgeben. Professor *Wilhelm Altmann* hat die Herausgabe der beiden Zeitschriften »Der Kontrabaß« und »Die Bratsche« übernommen.

Im Antiquariatshaus *Liepmannssohn, Berlin*, ist auf den 8. *März* eine *Versteigerung* angesetzt, die den Autographenfreunden 231 Kostbarkeiten verheißt. Darunter befinden sich 3 Stücke, die zu den Sensationen auf dem Handschriftenmarkt gehören: Die erste Fassung von *Schuberts* Erlkönig, das Manuskript der As-dur-Polonäse von *Chopin* und *Wagners* Albumblatt für Fürstin *Metternich* — alle vollständig und von der Hand ihrer Schöpfer. Aus der Fülle der sonstigen Handschriften ragen hervor: Beethovens Lied »Der Mann von Wort«, Mendelssohns 42. Psalm in Partitur, ein bisher verschollen gewesenes Duettino aus Mozarts Titus und Schumanns Festouvertüre über das Rheinweinlied. Der musterhafte Versteigerungskatalog besagt das Nähere.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Siegfried Ochs* ist im 71. Lebensjahr gestorben. Dem weltbekannten großen Chormeister wird die »Musik« in ihrem April-Heft eine eingehende Würdigung zuteil werden lassen.

—: Die Begründerin der modernen natürlichen Klavierspieltechnik, *Elisabeth Caland*, ist hier während eines kurzen Aufenthaltes im eben vollendeten 67. Lebensjahre gestorben. Ihre bahnbrechenden Arbeiten auf dem Gebiete der Physiologie der Klavierspielbewegung brachten ihr einen internationalen Ruf ein.

—: *Gustav Lenzewski*, der verdienstvolle Musikforscher, ist im Alter von 72 Jahren gestorben. Als Leiter der »Gesellschaft für alte Musik« hatte er sich mit Nachdruck und Erfolg für wertvolle Werke älterer Meister eingesetzt.

BRESLAU: Der langjährige Musiklehrer am Staatsgymnasium in Ratibor und frühere Organist Musikdirektor Studienrat Professor *Hermann Kirchner* ist einem Gehirnschlag erlegen. Der Verstorbene hatte mit großem Erfolg im Ausland gewirkt und sich auch als Konzertsänger einen Namen gemacht.

DUISBURG: Der erst 25 Jahre alte Pianist *Heinrich Busch*, der Jüngste der Musikerfamilie Busch, ist allzu schnell vom Tode ereilt worden: er erlag einem Herzschlag. Busch galt als ein zukunftsreicher Komponist.

LEIPZIG: Der in weiten Kreisen bekannte Gesangspädagoge *Friedrich Wild* ist 61jährig verschieden. Auch als Komponist volkstümlicher Lieder hatte er schöne Erfolge.

LUZERN: *Minnie Hauk*, die einst gefeierte deutsch-amerikanische Opernsängerin, ist im Alter von 77 Jahren in der Wagner-Villa zu Triebschen verstorben. Ihre Laufbahn begann in ihrer Vaterstadt Neuyork. Ihr Ruhm ging über die ganze Welt. Bis 1896 wirkte sie an den bedeutendsten Bühnen Europas.

NEUYORK: Hier starb der Oberregisseur der Hamburger Oper *Walter Elschner*, der sich seit Ende vorigen Jahres mit einem deutschen Opernensemble auf einer Wagner-Tournee in Amerika befand. Vor einer Reihe von Jahren wurde Elschner aus Leipzig, wo er als Sänger des Tenorbuffofaches gewirkt hatte, an die Hamburger Oper berufen; er gab hier seine Sängerlaufbahn auf, um sich ganz der Regietätigkeit zu widmen.

ROM: Der langjährige Dirigent der Stadtkapelle *Alessandro Vessella* starb im Alter von 68 Jahren. In 40jährigem Wirken

schuf er nicht nur die Banda municipale di Roma zur ersten Stadtmusik Italiens um, sondern erweiterte auch trotz ihres Charakters (ohne Streicher) ihr Repertoir in einem Umfang, daß er Rom mit seinen Konzerten im Teatro argentina bis zur Begründung des Augusteo-Orchesters (1905) die fehlenden Sinfoniekonzerte ersetzte. Er schrieb auch einen Trattato d'istrumentazione per Banda. *M. C.*

SAALFELD: Der Musikschriftsteller und Komponist *August Halm* ist im 60. Lebensjahr verschieden. Die »Musik« verliert in ihm einen sehr geschätzten Mitarbeiter. Zwei kurz vor seinem Tode in der Redaktion eingelaufene Manuskripte kommen in den nächsten Heften zur Veröffentlichung. Die April-Nummer bringt eine längere Würdigung des Verstorbenen.

WIEN: Hier starb *Carl J. Baumann*, das langjährige Mitglied der Frankfurter Oper.

—: Der Gesangspädagoge *Emil Steger* ist mit 72 Jahren verschieden. Er wirkte jahrelang als Heldenbariton an deutschen Bühnen und an der Deutschen Oper in Brünn. Nach seinem Fortgang von der Bühne widmete er sich dem Gesangsunterricht.

—: Professor *Adolf Stiegler*, der dem Philharmonischen Orchester, dem Staatsopernorchester und der Hofkapelle in Wien als hervorragendes Mitglied angehört hat, starb im 61. Lebensjahr.

WIESBADEN: Im Alter von 72 Jahren ist der weit über die Grenzen seiner Heimat bekannte Komponist von Männerchören *Karl Schauß* gestorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Berners, Lord: Fugue. Chester, London.
Coppola, Piero: Scherzo fantasque. Eschig, Paris.
Guerrini, G.: L'ultimo viaggio di Odisseo. Poema sinf. Ricordi, Milano.
Saminsky, Lazare: Venice f. Kammerorch. Senart, Paris.
Tommasini, Preludio, Fanfara e Fuga. Ricordi, Milano.
Veretti, A.: Partita Nr. 1 p. orch. d'archi. Ricordi, Milano.
Woyrsch, Felix: op. 70. III. Sinfonie (es). Simrock, Berlin.

b) Kammermusik

Bax, Arnold: The devil, that tempted St. Anthony-Poisoned fountain. F. 2 Pianos. Murdoch, London.
Bernard, R.: Trio (Fis) p. Piano, V. et Vc. Durand, Paris.
Karnowitsch, G.: op. 6 II. Streichquartett (d). Russ. Staatsverlag, Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Laparra, Raoul: Suite p. V. et Piano. Heugel, Paris.
Laurischkus, Max: op. 31 Sonate (c) f. Ob. u. Pfte. Merseburger, Leipzig.
Martinu, Bohuslav: Duet f. V. and Vc. Chester, London.
Mihalovici, Marcel: Sonatina f. Oboe or V. and Piano. Chester, London.
Schaposchnikow, Adrian: Sonate f. Fl. od. V. und Harfe od. Pfte. Russ. Staatsverlag, Moskau; Univers.-Edition, Wien.
Schulhoff, Erwin: Sonate f. Flöte u. Klav. Chester, London.
Walker, Ernst: Sonate f. Vc. and Pianoforte. Oxford University Press.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Blanchet, E. R.: op. 43 13 Contrapointals Etudes p. Piano. Eschig, Paris.
Braunfels, Walter: op. 38 Konzert f. Org. Tonger, Köln.
Choisy, Laure: Six Pieces f. Piano. Chester, London.
Derksen, Bernard: op. 2 Drei Tanzweisen f. V. u. Pfte. Bote & Bock, Berlin.
Goodhardt, A. M.: Short Study in $^5/_4$ time f. Piano. Chester, London.
Gretschaninow, A.: op. 115 Flüchtige Gedanken. 15 Skizzen f. Pfte. Schott, Mainz.
Großmann, Ernst: Fantasie f. Tromp. m. Pfte. Rühle & Wendling, Leipzig.
Hirschberg, Walther: op. 24 Kette kleiner Stücke f. Pfte. Simrock, Berlin.
Hottinger, Alfred: Variationen über G. F. Händels »Tochter Zion, freue dich« f. Org. Leuckart, Leipzig.
Klanert, Karl: Rhapsodie (fis) f. Klav. Gebr. Reinecke, Leipzig.

Nin, Joaquin: Chants d'Espagne p. Vc. et Piano. Eschig, Paris.
Pillney, Karl Hermann (Köln): Divertimento f. Klav. u. Kammerorch., noch ungedruckt.
Rjasanov, P.: op. 5 Suite f. Pfte. Russ. Staatsverlag, Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Siegl, Otto: op. 50 Konzert f. Viol. Doblinger, Wien.
Singer, S.: Metodo teorico-practico p. Oboe. I/VI. Ricordi, Milano.
Tansman, Alexandre: II. Concerto p. Piano. Eschig, Paris.
Vellones, Pierre: Planisphère. 8 Pièces p. Piano. B. Balan, Berlin-Charlottenburg; Jean Jobert, Paris.
Villa-Lobos, H.: Rudepoema p. Piano. Eschig, Paris.
Wiener, Jean: II. Sonatine p. Piano. Eschig, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Bossi, Renzo: Passa la ronda (in 1 Akt). Chester, London.
Braunfels, Walter: op. 39 Der gläserne Berg. Ein deutsches Weihnachtsmärchen. Tonger, Köln.
Dressel, Erwin: Armer Columbus in 8 Bildern — Der Kuchentanz. Ein Schicksalslied in 3 Aufzügen. Univers.-Edit., Wien.
Goossens, Eugene: Judith. Libretto by A. Benett. Chester, & Co. London.
Herrmann, Hugo (Reutlingen): Picknick. Kammeroper in 1 Aufzug, noch ungedruckt.
Hüe, Georges: Riquet à la Houppe, comédie music. en 3 actes. Heugel, Paris.
Michetti, Vincenzo: La Maddelana in 3 atti. Ricordi, Milano.
Thiollier, M. L.: Stella, poème lyrique en 1 acte. Eschig, Paris.
Wagner-Regeny: Moschopulos, kleine Oper in 3 Aufzügen. Text nach Frz. Pocci. Benno Balan, Berlin-Charlottenburg.
—: Der nackte König. In 3 Aufzügen. Text von Vera Braun. Derselbe Verlag.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bella, Rudolf: op. 7 Fünf Lieder; op. 9 Zwei Gedichte v. R. Tagore; op. 11 Zwei Gedichte v. K. J. Pichler; op. 13 Drei Lieder. Für Ges. m. Pfte. Weinberger, Wien.
Fischer, Erich: II. Wahlheft der Volksliederspende Bote & Bock, Berlin.
Gal, Hans: op. 31 Drei Lieder nach Gedichten von R. M. Rilke f. 3 Frauenst. m. Pfte. Simrock, Berlin.
Gernsheim, Willi: Japanische Miniaturen f. Singstimme m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Hermann, Hugo: (Reutlingen) II. Missa a cap. (5st.) — IV. Kammerkantate, noch ungedruckt.
Jelmoli, Hans: Ausgewählte Lieder f. Ges. m. Pfte. Hug, Leipzig.
Knayer, Christian: op. 25 Volkstüml. Weihnachtsoratorium. Selbstverl., Bremen.
Kowalski, Max: op. 12 5 Marienlieder; op. 13 Sechs Gedichte von P. Verlaine. F. Ges. m. Pfte. Leuckart, Leipzig.
Kromolicki, Jos.: op. 14 V. Messe. Böhm & Sohn Augsburg.
Lechthaler, Joseph: op. 10. Der 30. Psalm f. gem. Chor, Kinderchor, Blasinstr. u. Org. Böhm & Sohn, Augsburg.
Lendvai, Erwin: op. 61 Drei altdeutsche Weihnachtslieder m. variierten Strophen f. Männerchor. Simrock, Berlin.
—: Der polyphone Männerchor. 6 Hefte. Ders. Verl.
Marx, Karl: op. 8 Rilke-Kreis. 5 Lieder f. Ges. m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Niggli, Friedrich: Ausgewählte Dialektlieder f. Ges. m. Pfte. Hug, Leipzig.
Pillney, Karl Hermann (Köln): Funk-Divertimento f. einen Sprecher, Klav. u. kl. Orch. noch ungedruckt.
Rosenmüller, Johann: Die Klagelieder des Propheten Jeremias für Baß bzw. Sopran mit Klav. Hrsg. v. Fred Hamel. Nagel, Hannover.
Rüdinger, Gottfried: op. 75 40 deutsche Volkslieder f. gem. Chor. Böhm & Sohn, Augsburg.
Santoliquido, Francesco: Il poema del morte f. medium voice and Piano. Chester, London.
Schmid, Heinr. Kasp.: op. 65 Psalter u. Harfe. Ein Zyklus von 5 geistl. Gesängen f. Jugendchor (Frauenchor), Str., Harm. od. Org. u. Pfte. Böhm & Sohn, Augsburg.
Sekles, Bernhard: op. 66 Vater Noah. Madrigal f. Männerchor. Schott, Mainz.
Walther v. d. Vogelweide, Beim Betreten des heiligen Landes (Nun erst leb' ich) f. Singst. m. Klav. (Hans Joach. Moser.) Carl Merseburger, Leipzig.

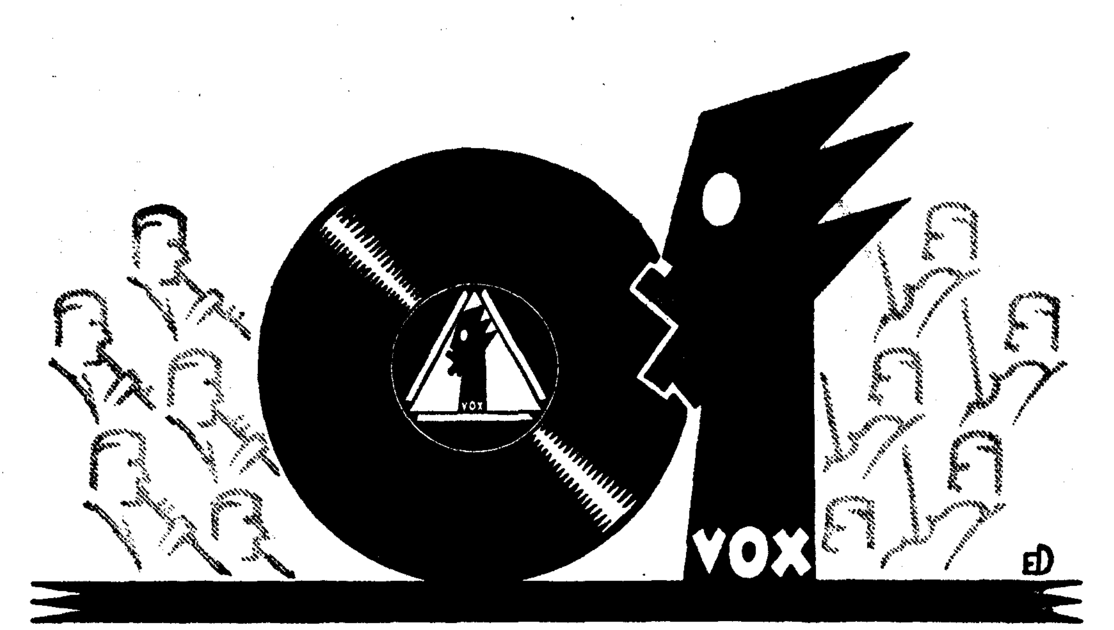
III. BÜCHER

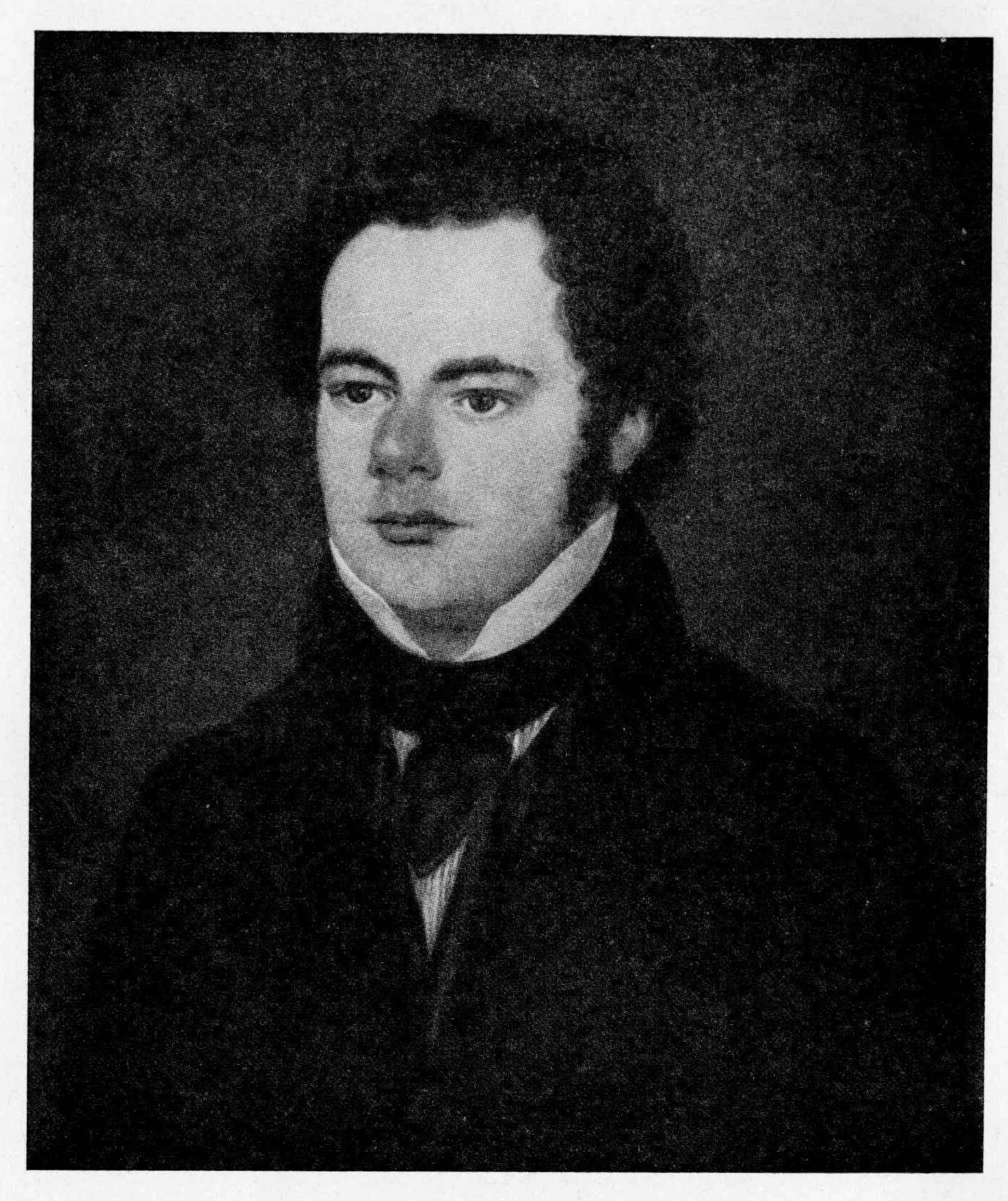
Moser, Hans Joachim: Das Volkslied in der Schule. (Musikpädag. Bibliothek 1.) Quelle & Meyer, Leipzig.
Musikpädagogische Bibliothek hrsg. von Leo Kestenberg. Heft 1/3. Ders. Verl.
Pech, Raymond: 40 leçons d'harmonie. Heugel, Paris.
Preußner, Eberhard: Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik. (Musikpädagogische Bibliothek 2.) Quelle & Meyer, Leipzig
Woehl, Waldemar: Melodielehre. (Musikpädagogische Bibliothek 3.) Ders. Verlag.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

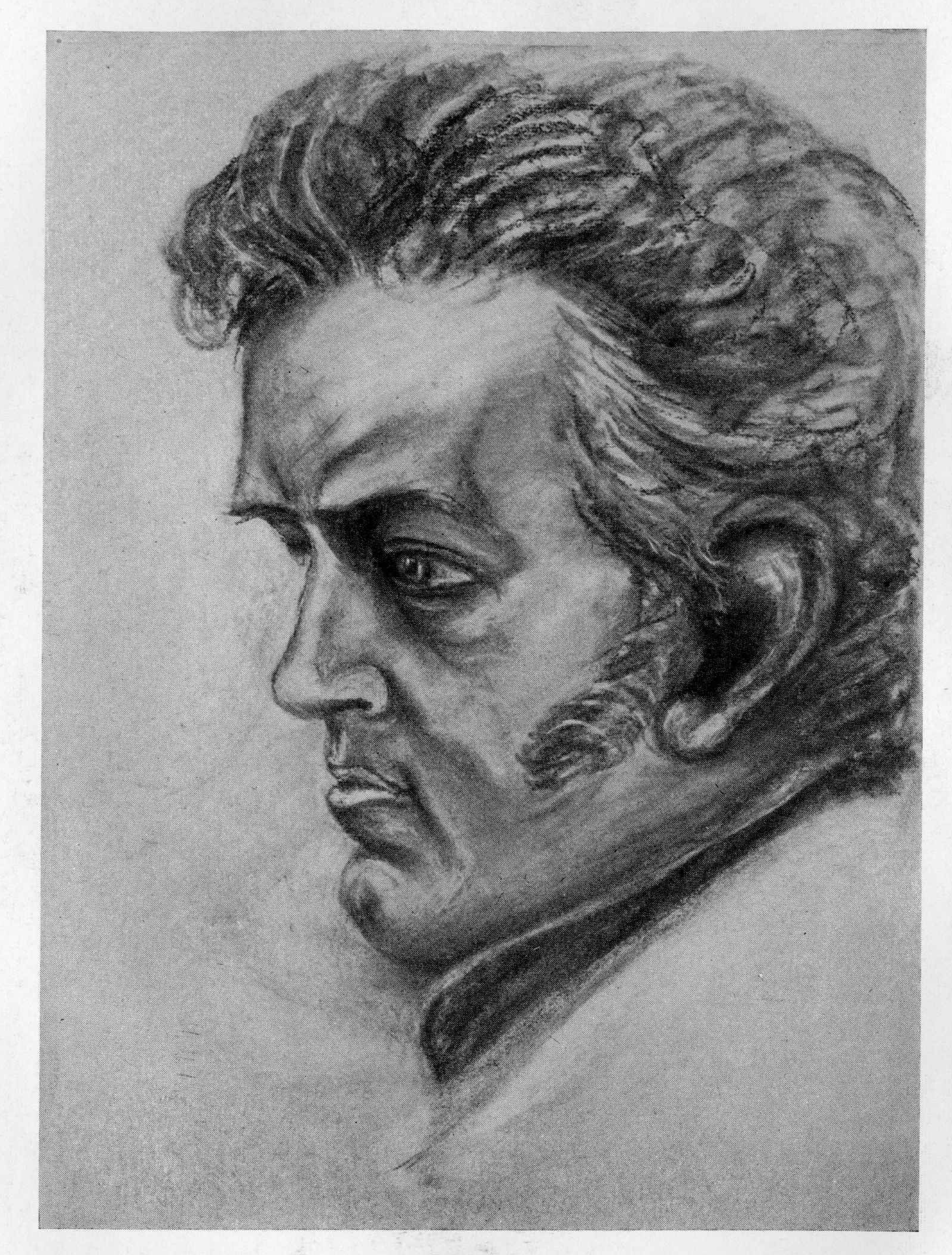
Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.


VOX
VOX



Schubert
nach dem Ölgemälde von Joseph Mähler
(1827?)



Schubert
Studie von Edmund Schröder
(1927)



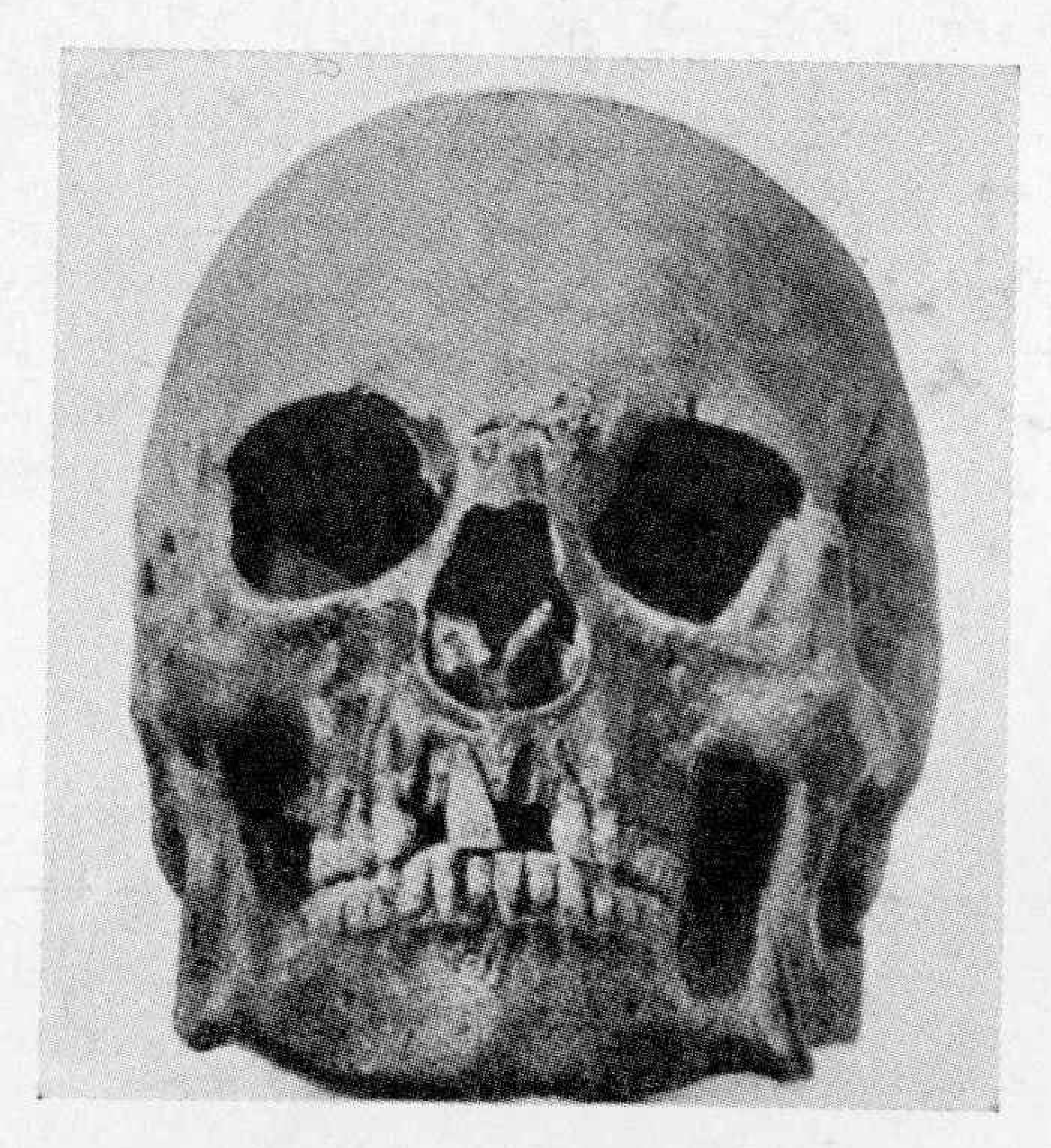
Schuberts Kopf
von M. v. Schwind 1870 auf Gips gezeichnet



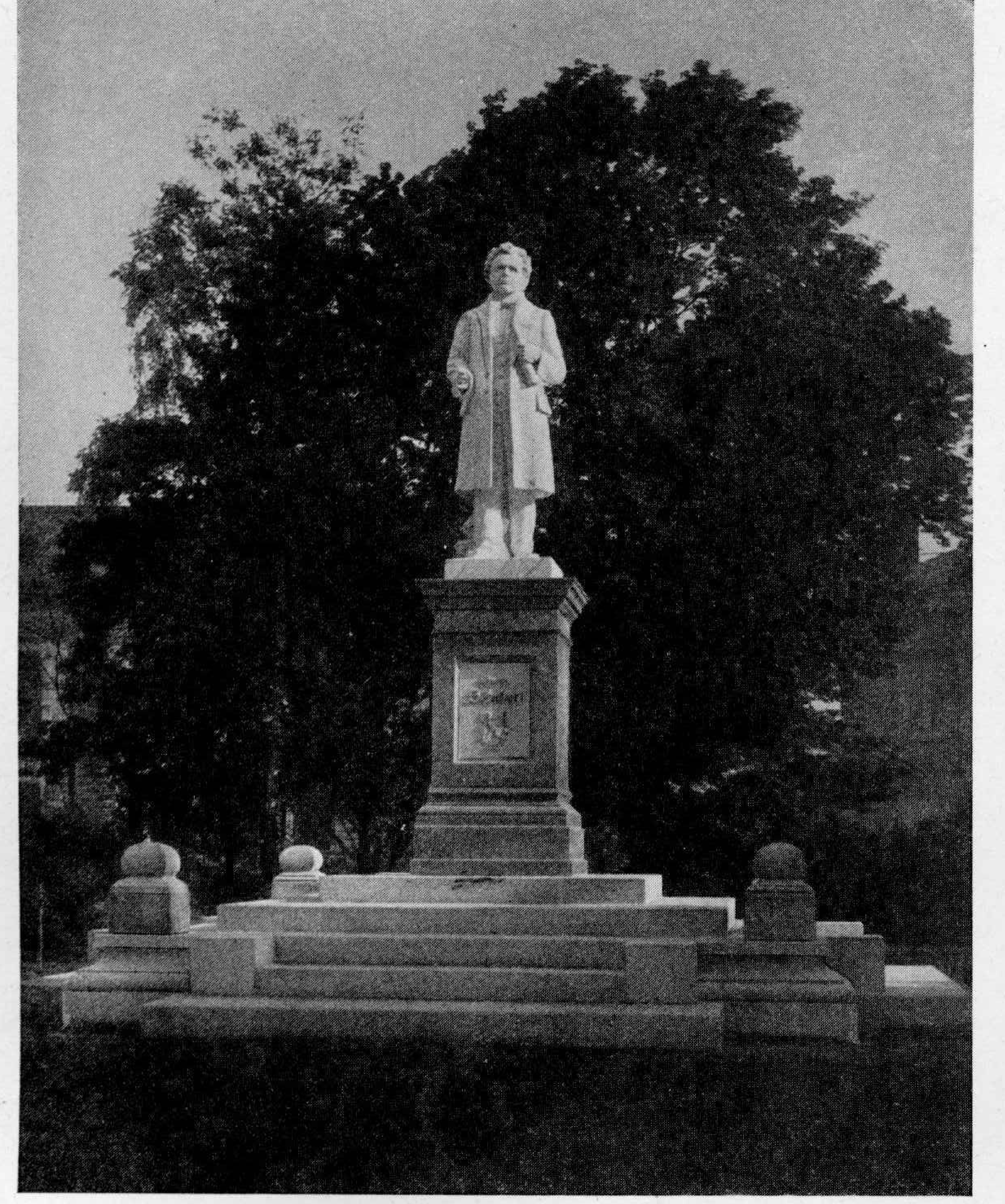
Schubert-Silhouette von 1817
Zeichner unbekannt



Schubert-Plakette von 1928
Modelleur: Eduard Hanisch



Schuberts Schädel
nach dem Zustand vom Jahre 1863
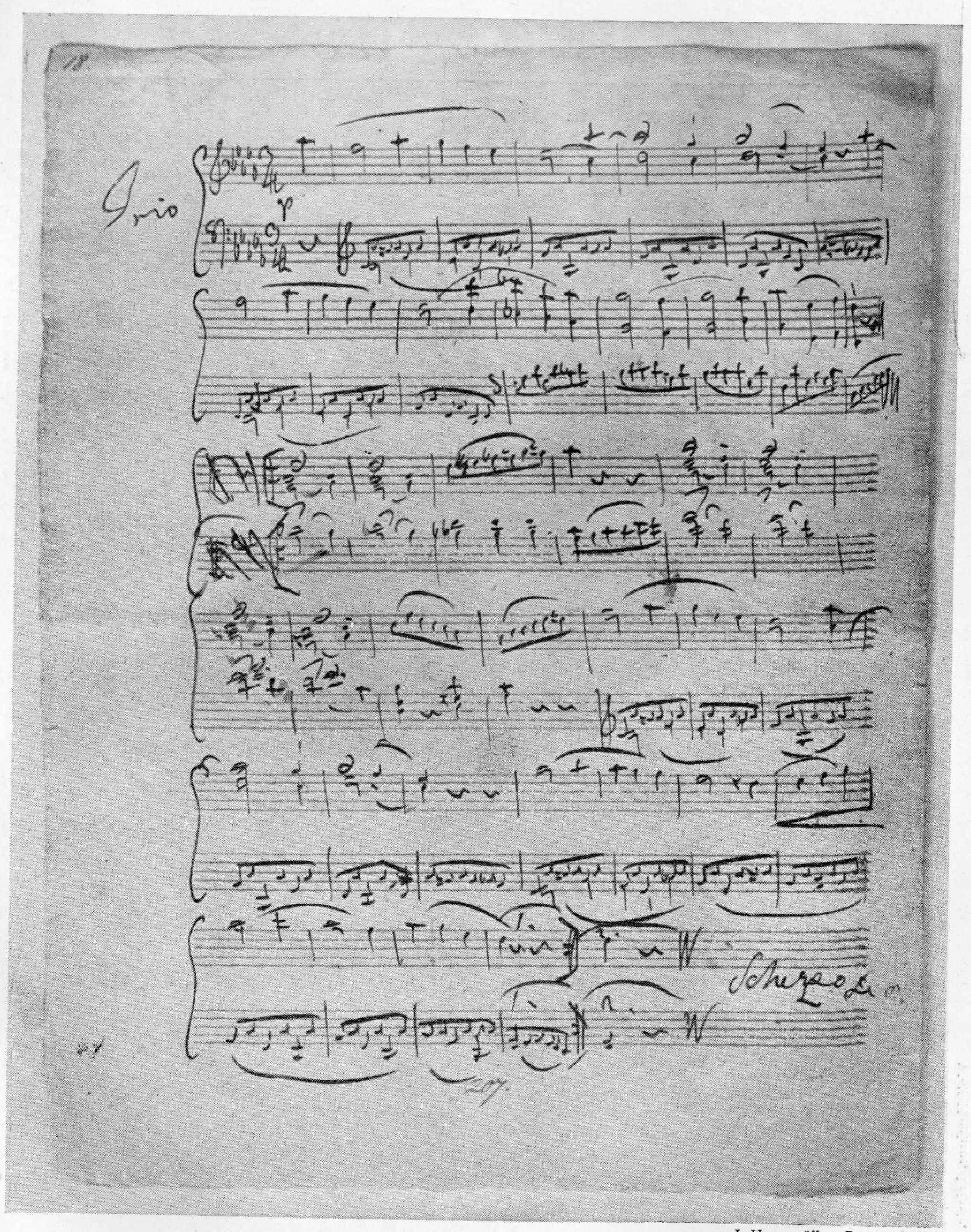


Atelier Tenschert, Jägerndorf

Schubert-Denkmal in Jägerndorf (1927)
Bildhauer: Paul Stadler
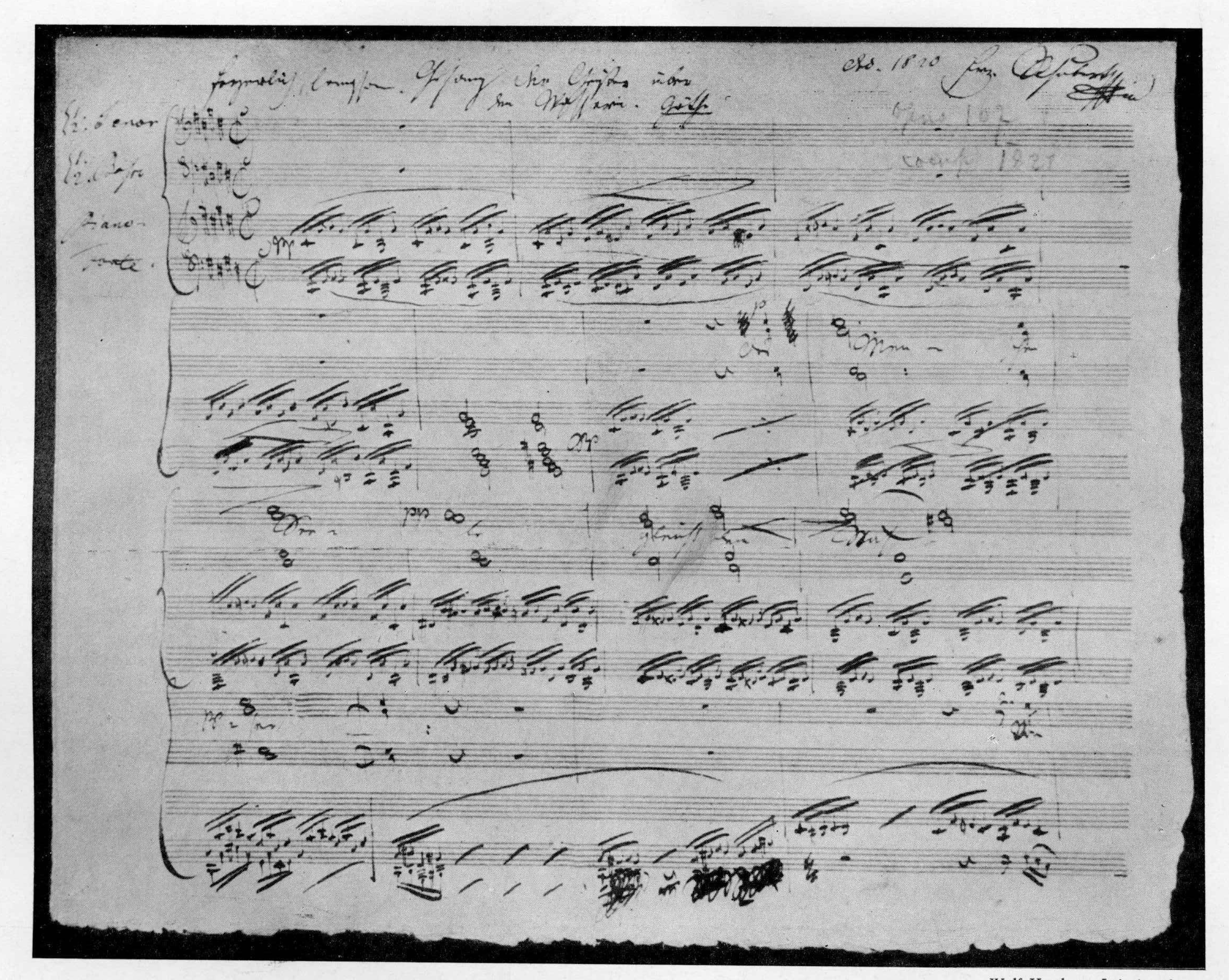


Phot. A. Schneider Ww., Mähr.-Schönberg

Schubert-Denkmal in Mähr.-Altstadt
Bildhauer: Paul Stadler



J. Hasenmüller, Bonn, phot.

Das Trio aus dem bisher unveröffentlichten Scherzo der Klaviersonate e-moll (Juni 1817) von Franz Schubert
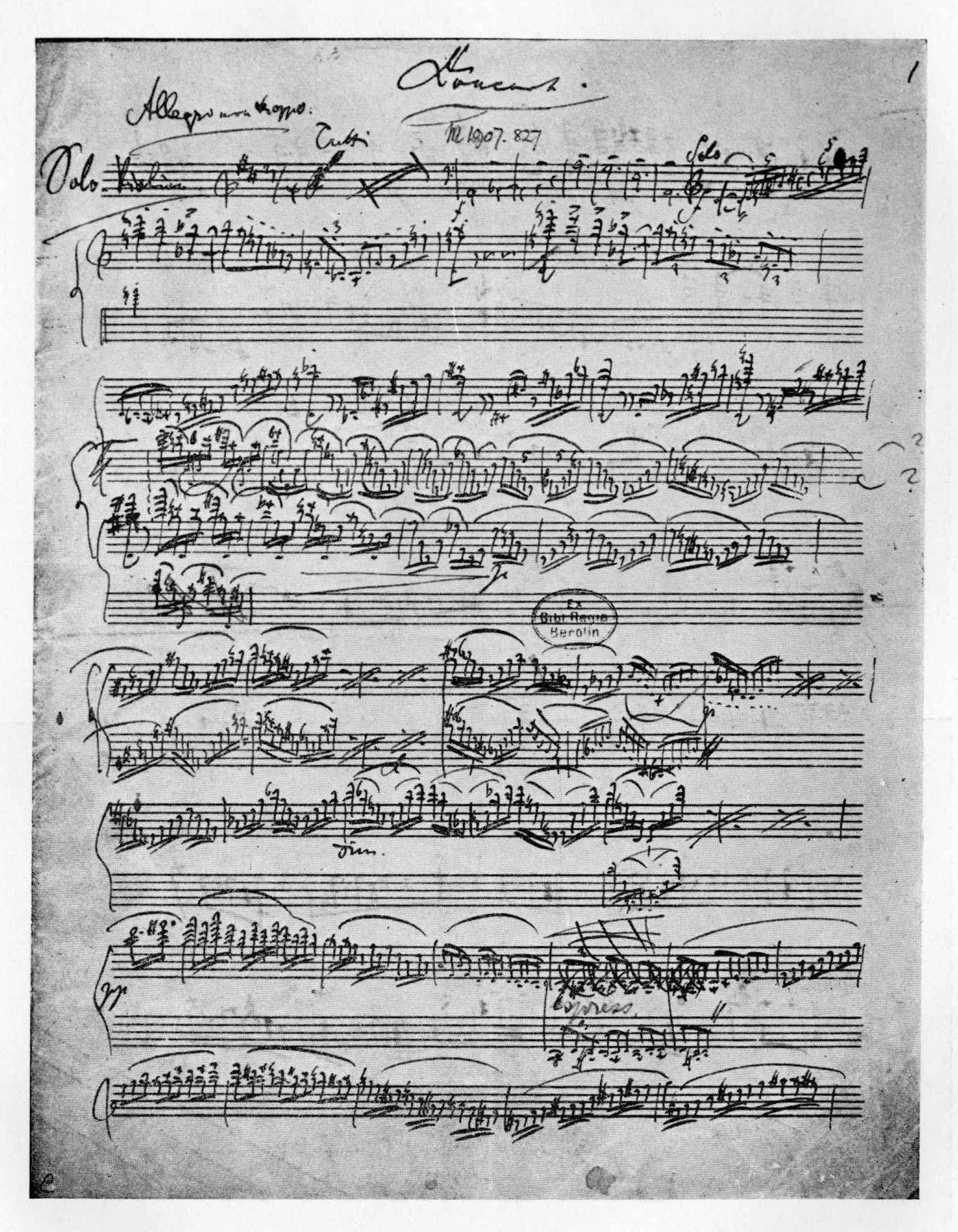


Wolf Haarhaus, Leipzig, phot.

Die erste Seite des bisher unbekannt gebliebenen Partiturentwurfs zum »Gesang der Geister über den Wassern« (**Dezember 1820**)
von Franz Schubert



Todesmusik. Titel des Gedichtes von Franz von Schober, eigenhändig geschrieben von Franz Schubert



Die erste Seite der Solostimme von Johannes Brahms' Violinkonzert



Il Matrimonio per Cambiale

FARSA IN UN ATTO DAL S.r M.o

ROSSINI

ridotto per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF.

Proprietà degli Editori.

Vienna publicate da Sauer & Leidesdorf. Kärnthnerstraße N.o 941.



Titelzeichnungen zu Rossinischen Opern von Moritz von Schwind



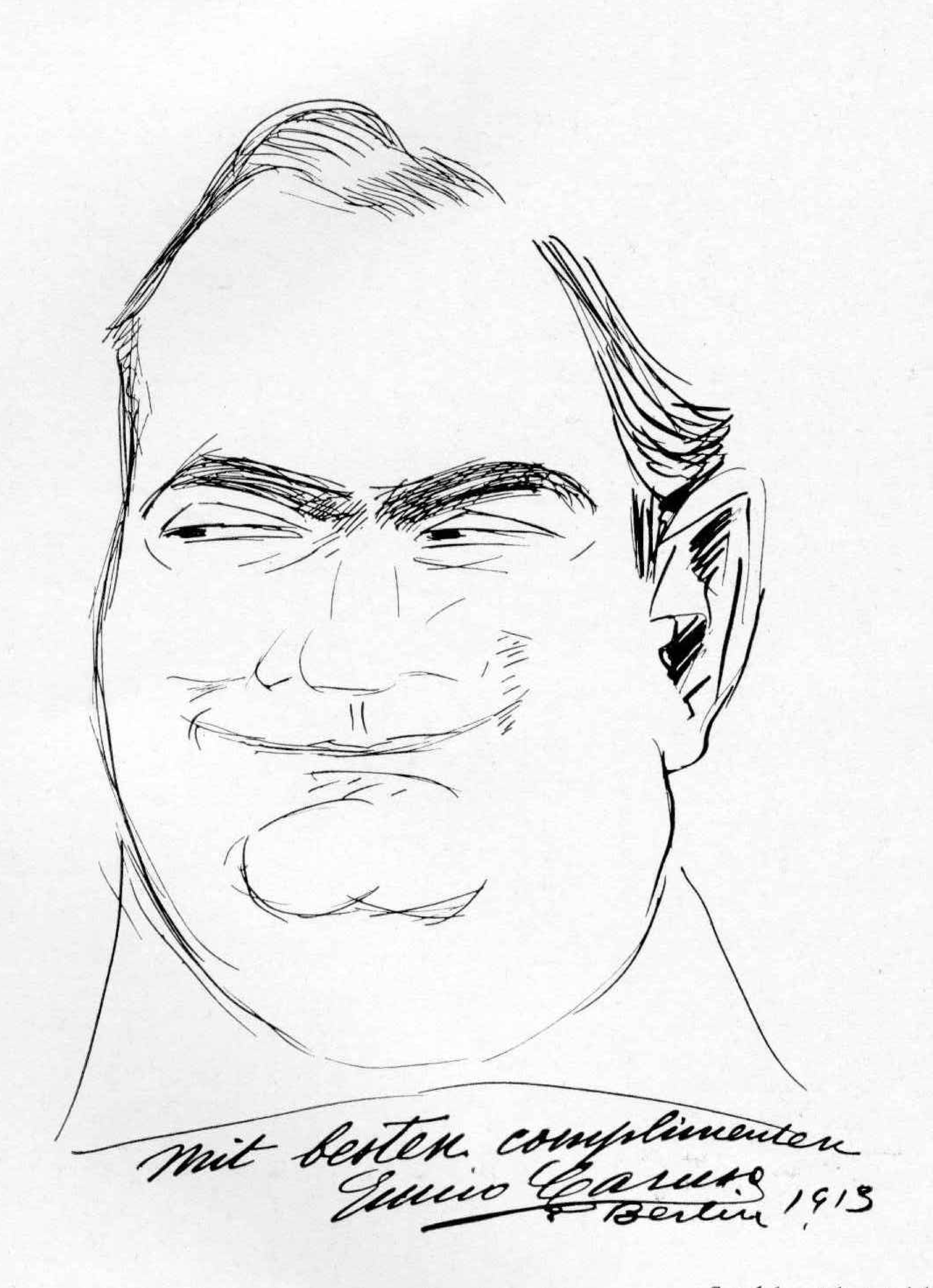


Titelzeichnungen zu Rossinischen Opern von Moritz von Schwind

Der Maurer und der Schlosser.
(Le Maçon)
Romantisch-Komische Oper in 3 Akten.
MUSIK VON D.F.E. AUBER.
Mit Hinweglassung der Worte
für den PIANO=FORTE ALLEIN eingerichtet.
No 2567.
Preis f
Eigenthum des Verlegers.
In der Kunst- und Musick-Handlung des
k.k. Hoftheater-Kapellmeisters Thadé Weigl in Wien am Graben Nro 1144.

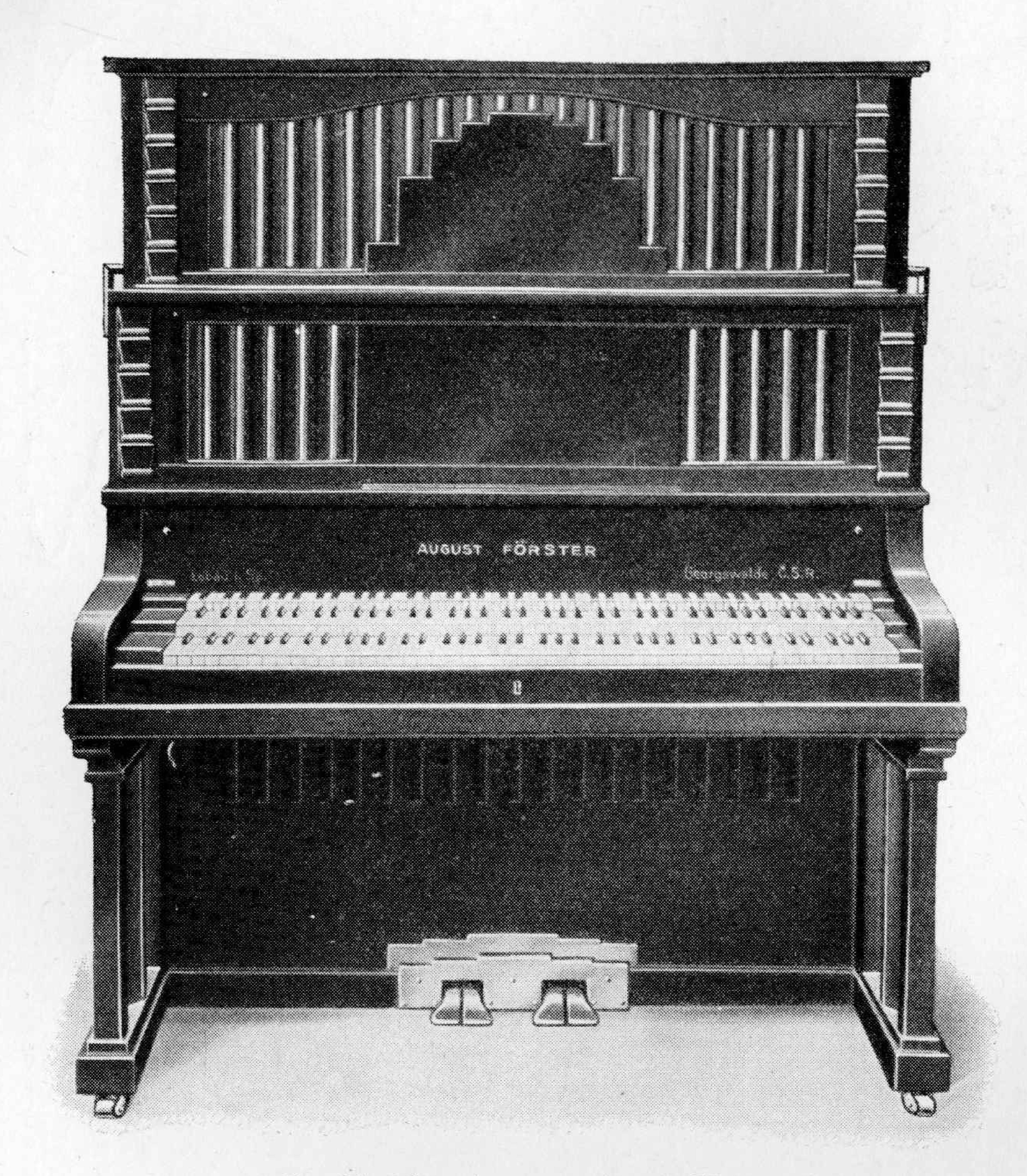


Titelzeichnungen zu Auberschen und Rossinischen Opern von Moritz von Schwind

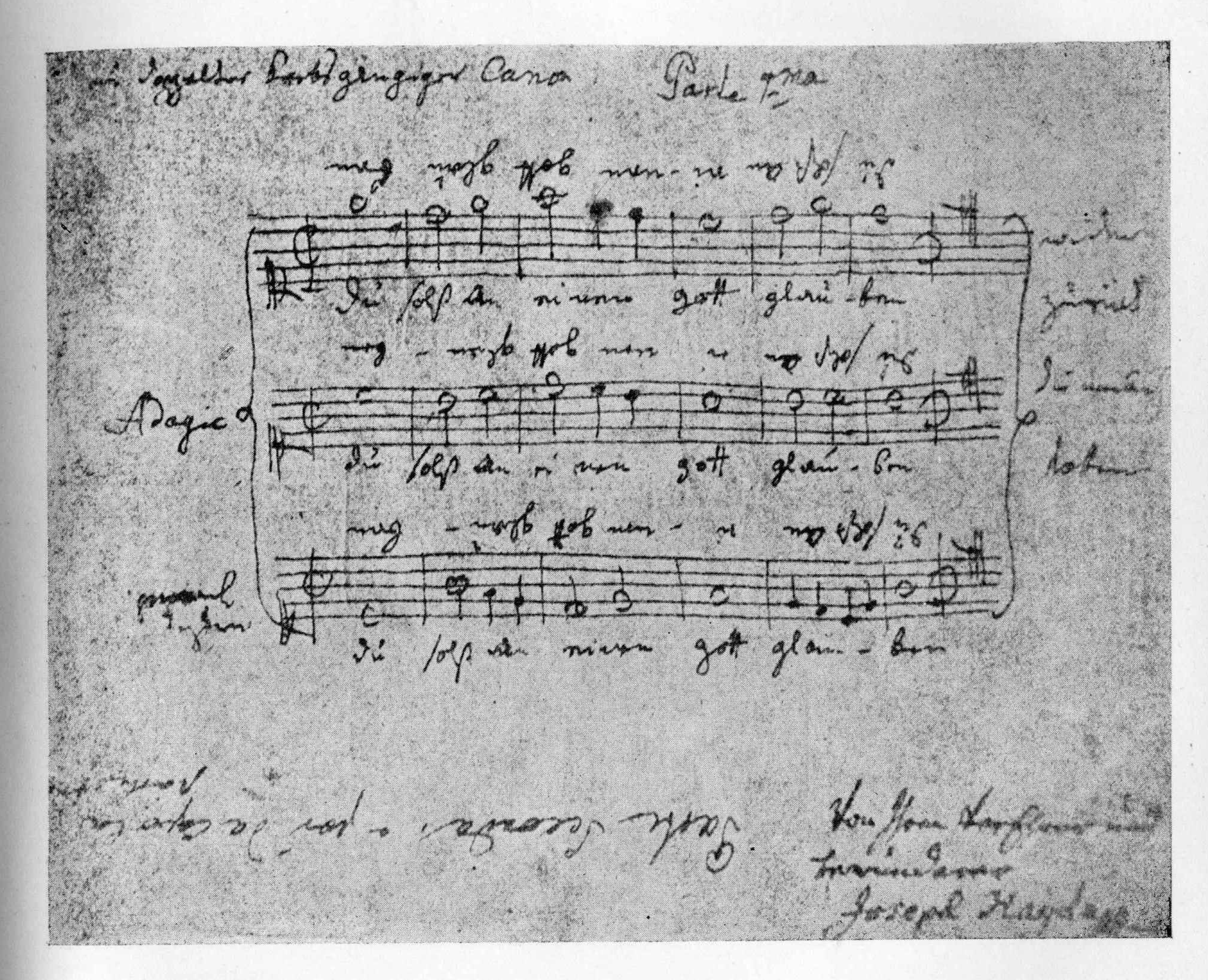




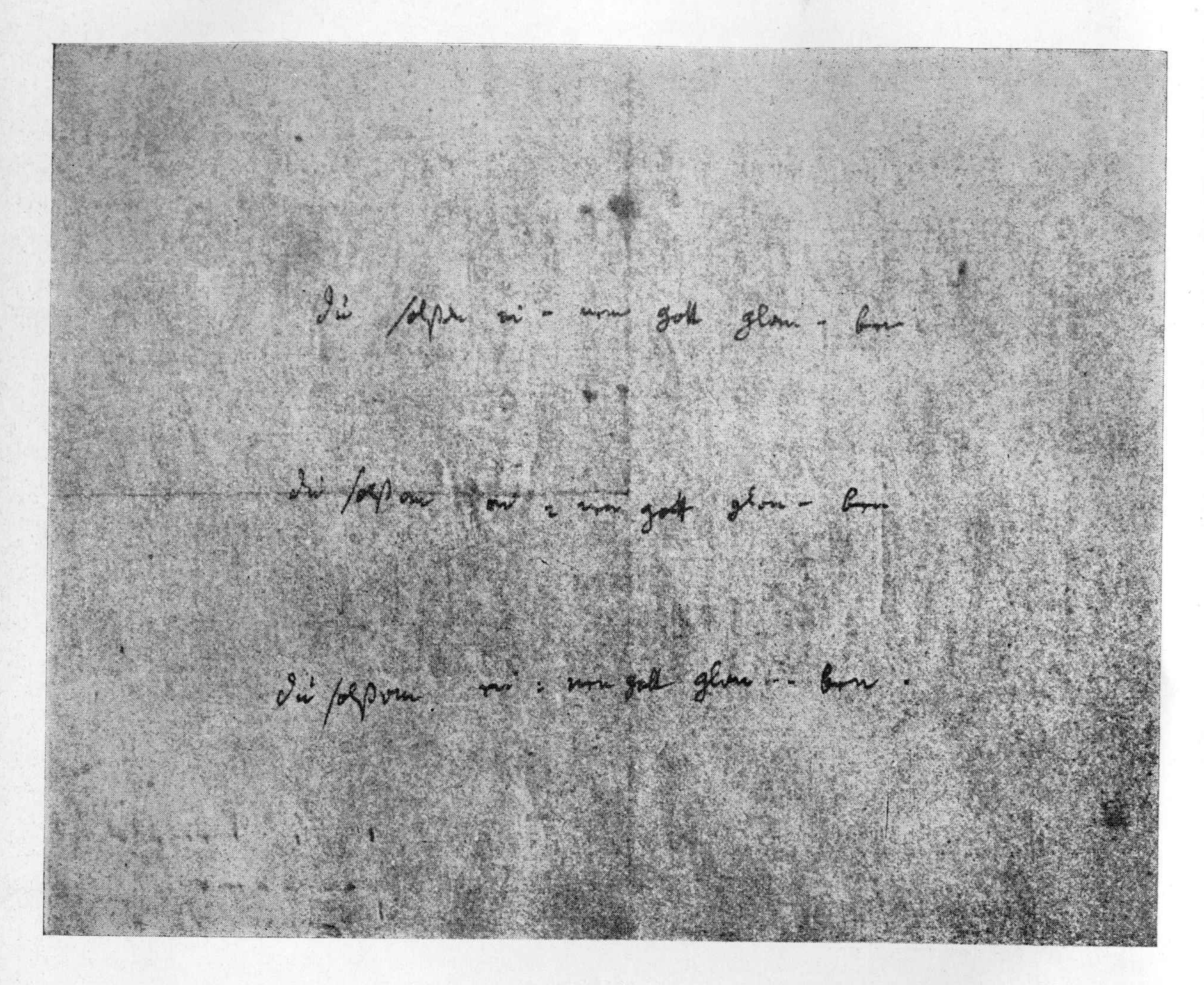
Selbstkarikaturen Enrico Carusos



Das Vierteltonpiano von August Förster



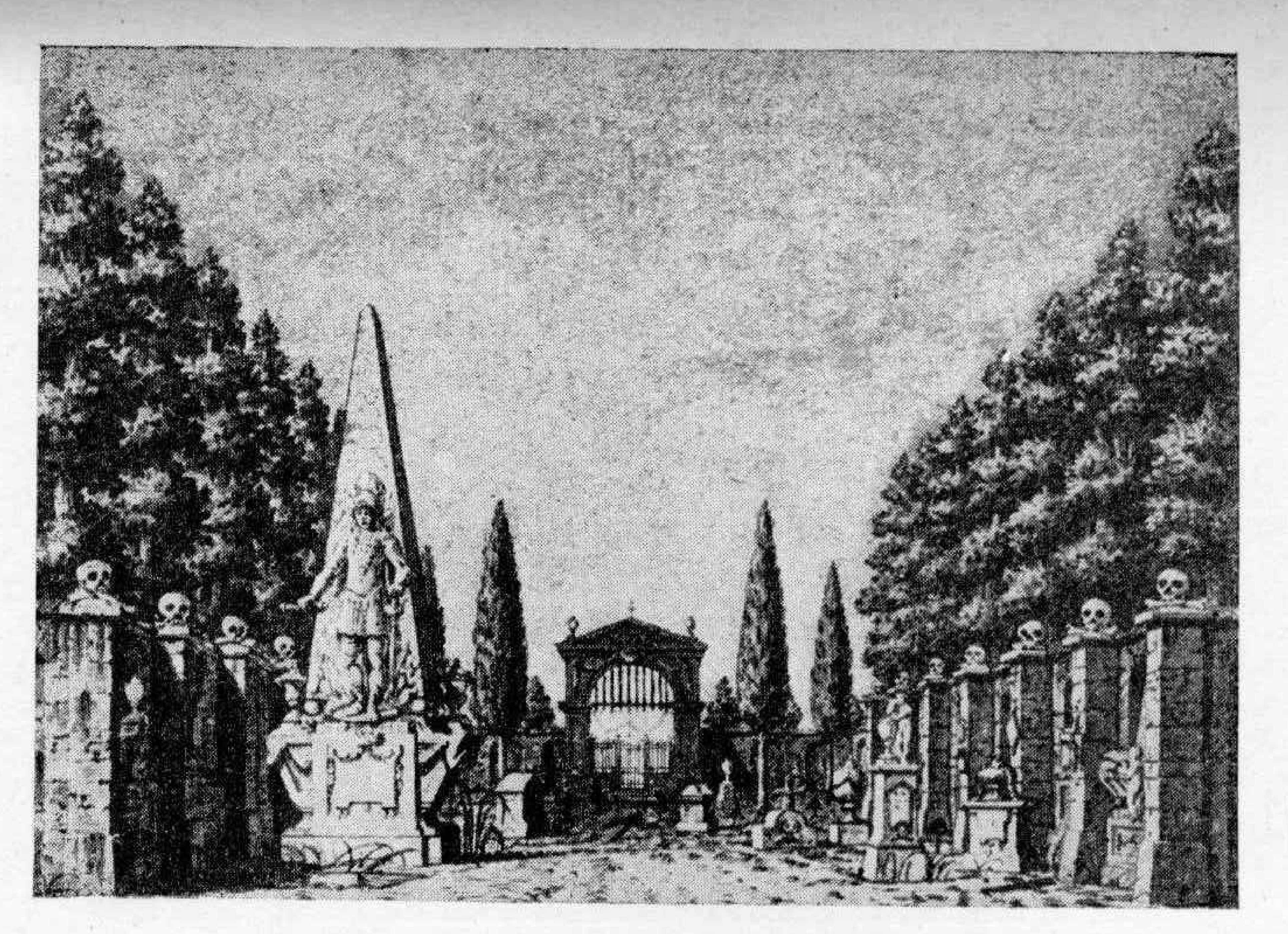
Kanon von Joseph Haydn


du solst ai - nen gott glau - ben

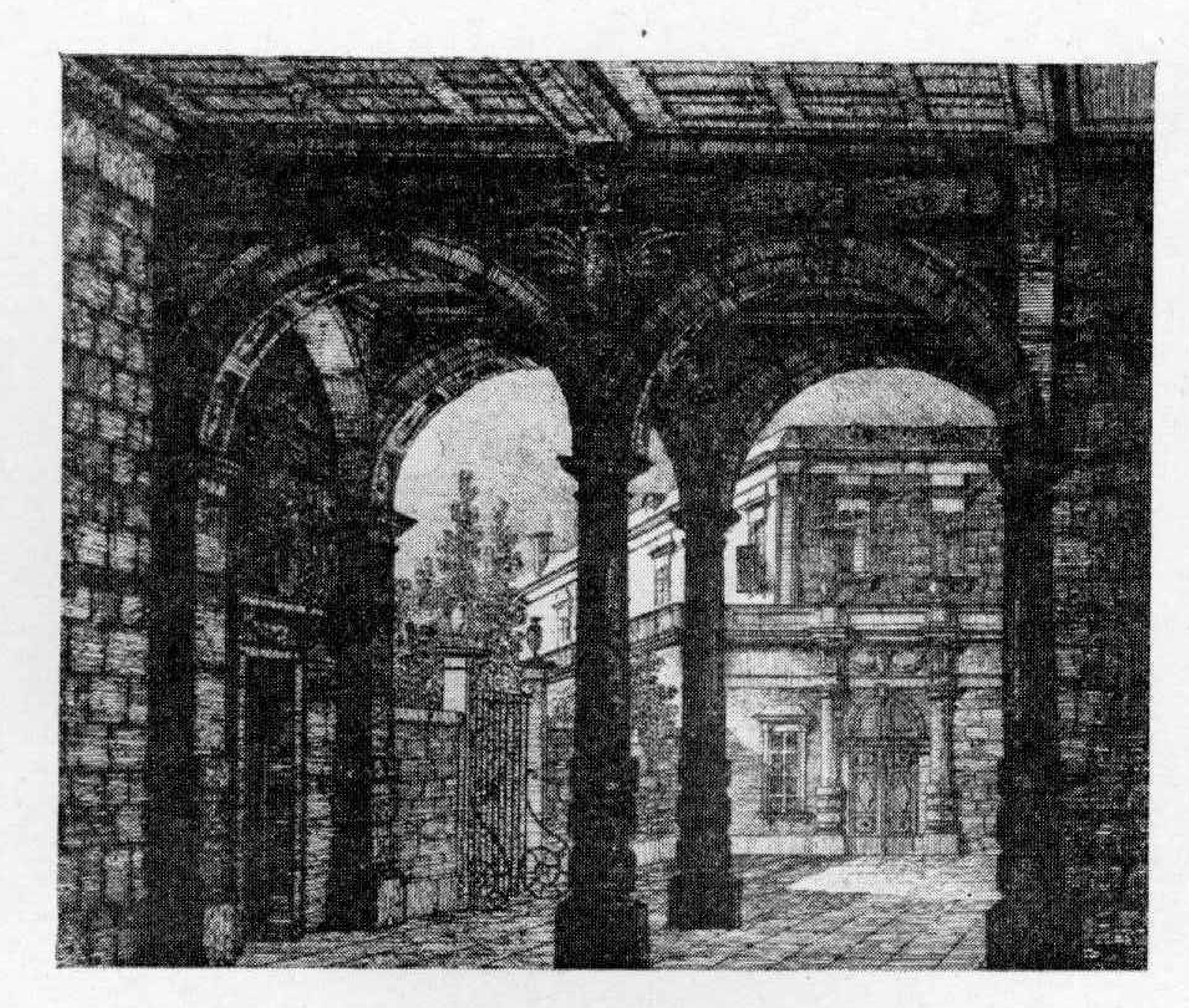
du solst ai - nen gott glau - ben

du solst ai - nen gott glau - - ben.

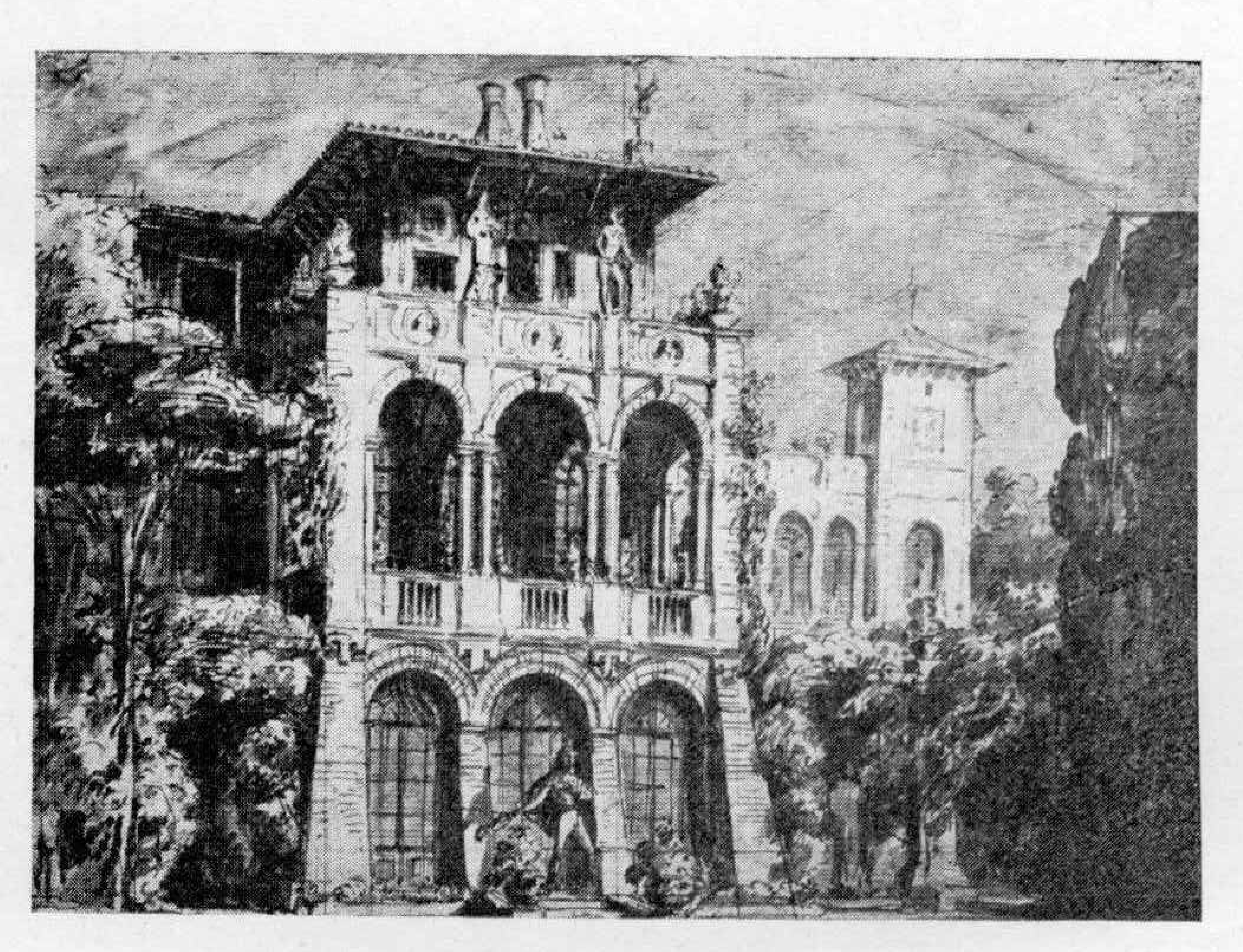
Die Rückseite des Kanons von Joseph Haydn



Der Friedhof. Von Joseph Quaglio
Mannheim 1789

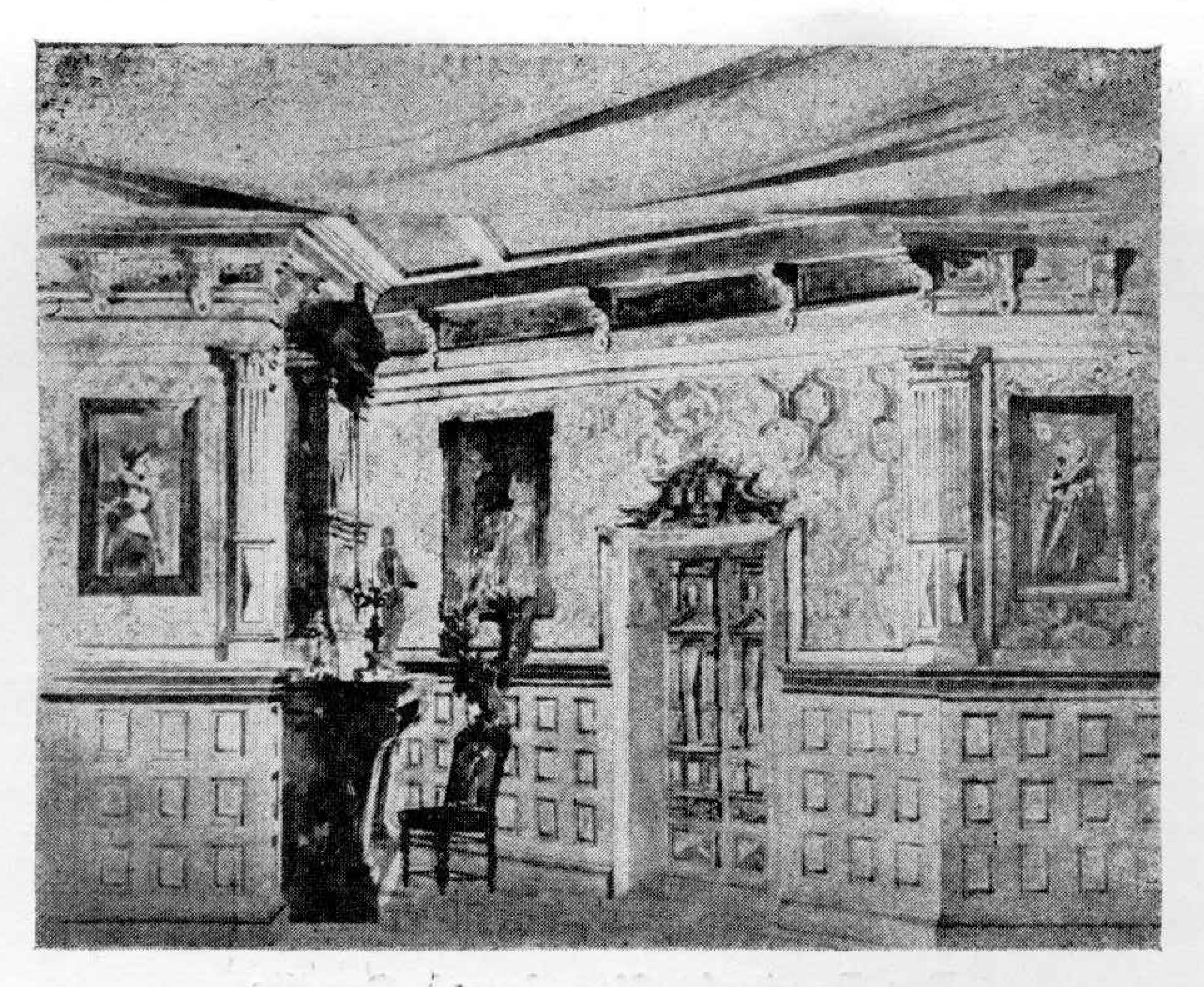


Der Palast der Komturs. Von Anton de Pian
Wien vor 1818



Don Giovannis Villa. Von Simon Quaglio
München vor 1840

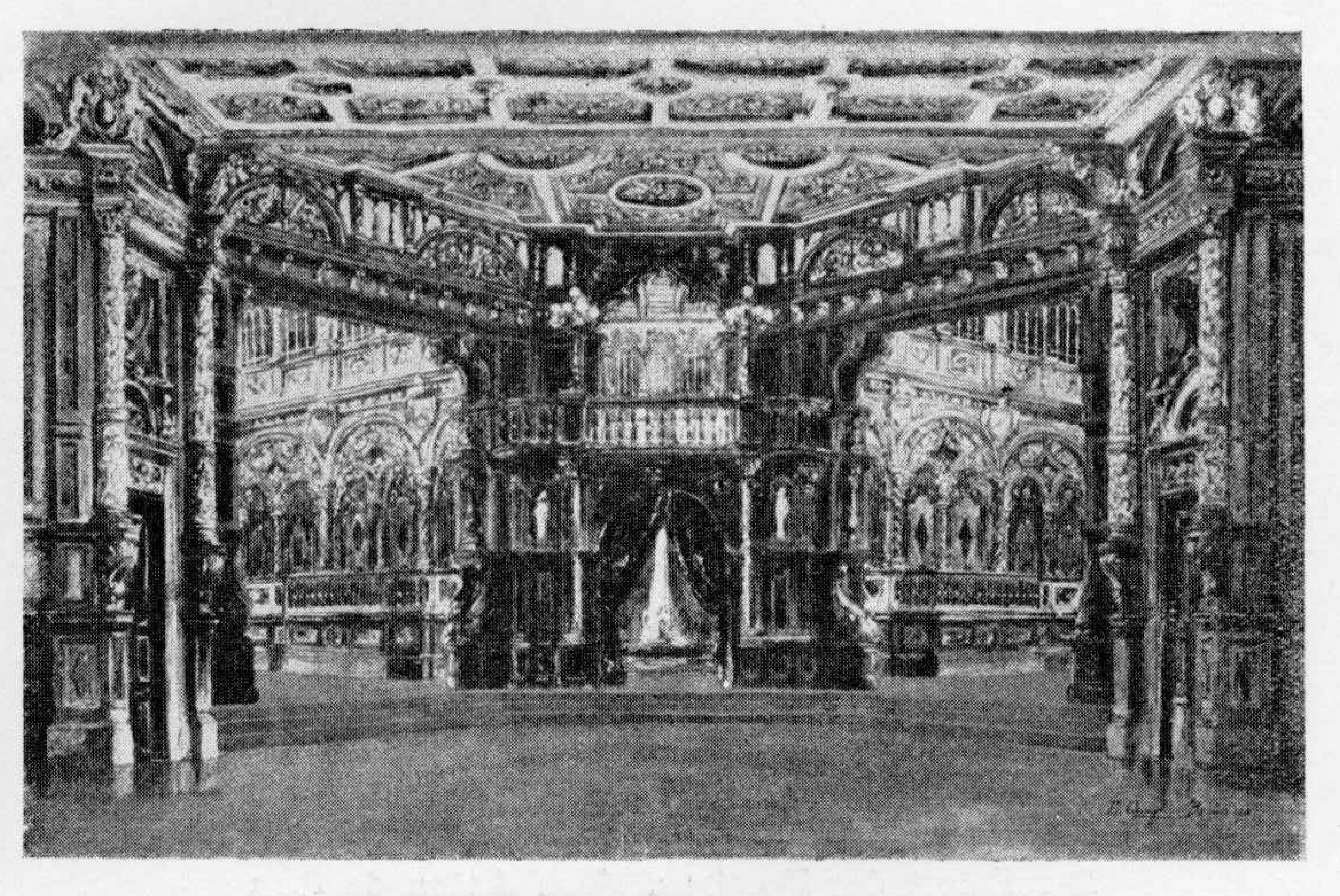
Dekorationen zu Don Giovanni
Nach Vorlagen des Theatermuseums (Clara Ziegler-Stiftung) in München



Zimmer der Donna Anna. Von Carl Lautenschläger
München 1896



Don Giovannis Villa. Von Eugen Quaglio
Berlin 1900
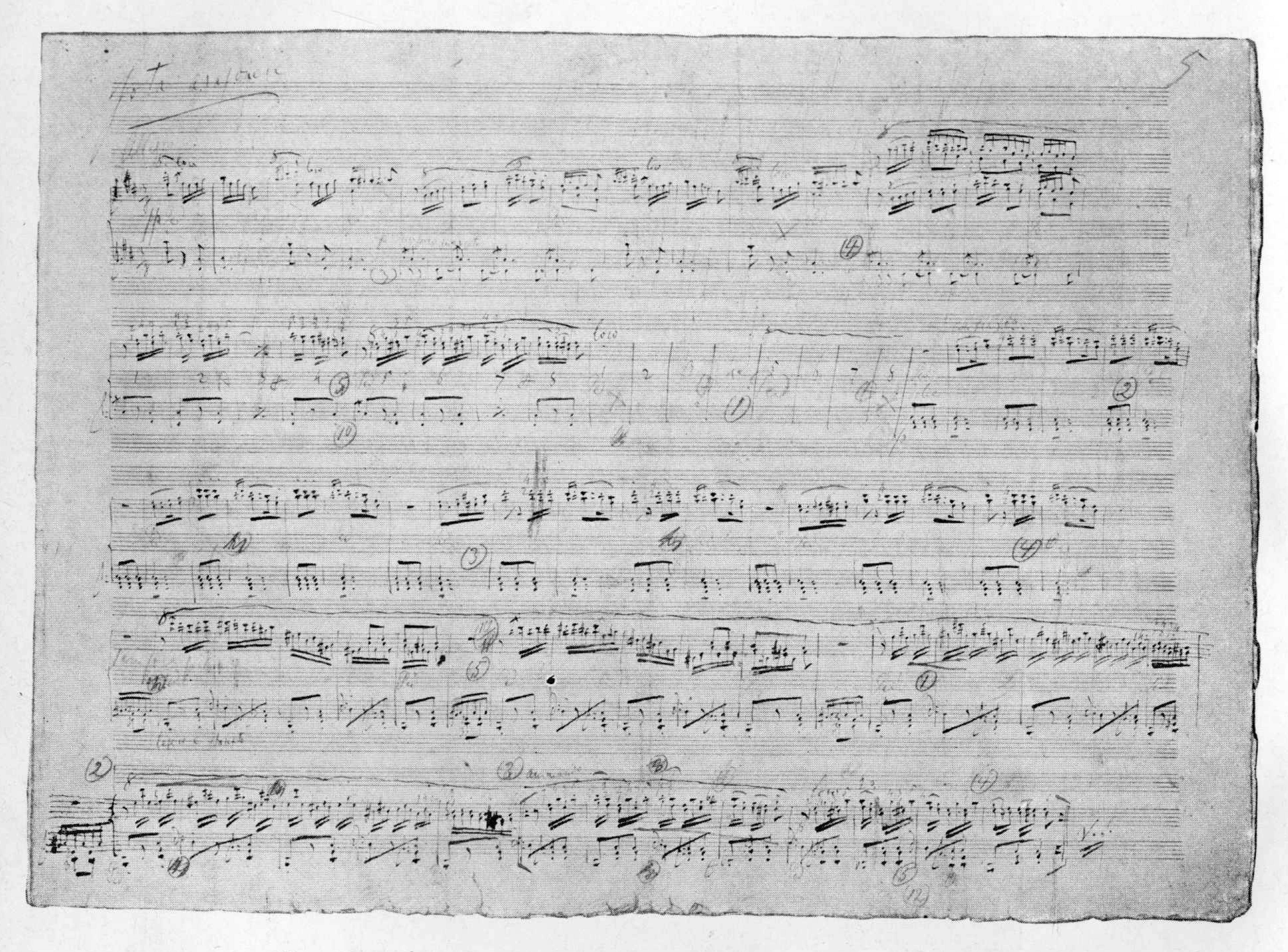


Festsaal Don Giovannis. Von Eugen Quaglio
Berlin 1900

Dekorationen zu Don Giovanni
Nach Vorlagen des Theatermuseums (Clara Ziegler-Stiftung) in München
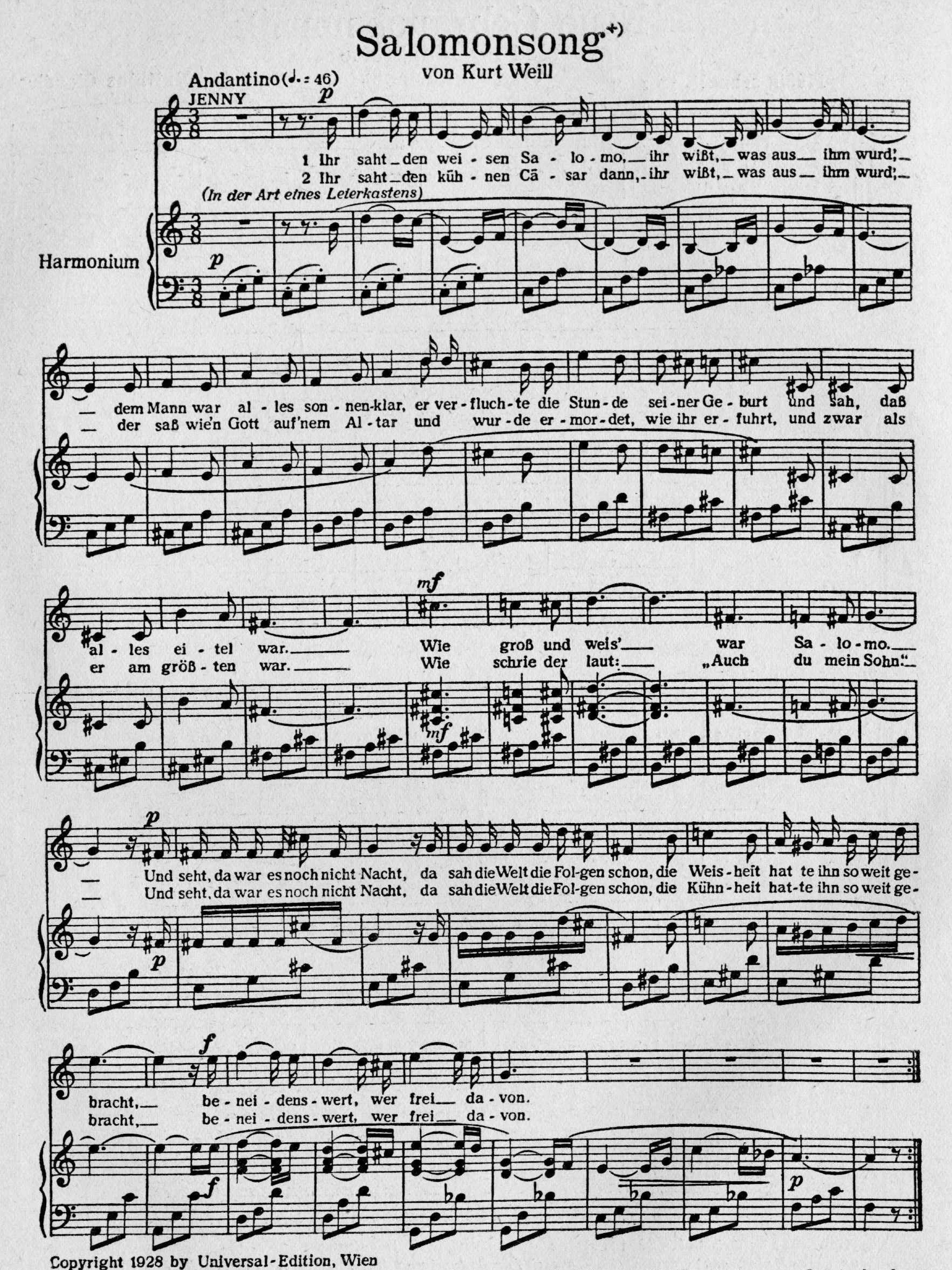


Franz Liszt
Bildnis aus dem letzten Lebensjahr (1886)
Gemälde von Sally v. Kügelgen



Eine Manuskriptseite aus der Spanischen Rhapsodie von Franz Liszt

Salomonsong*)

von Kurt Weill



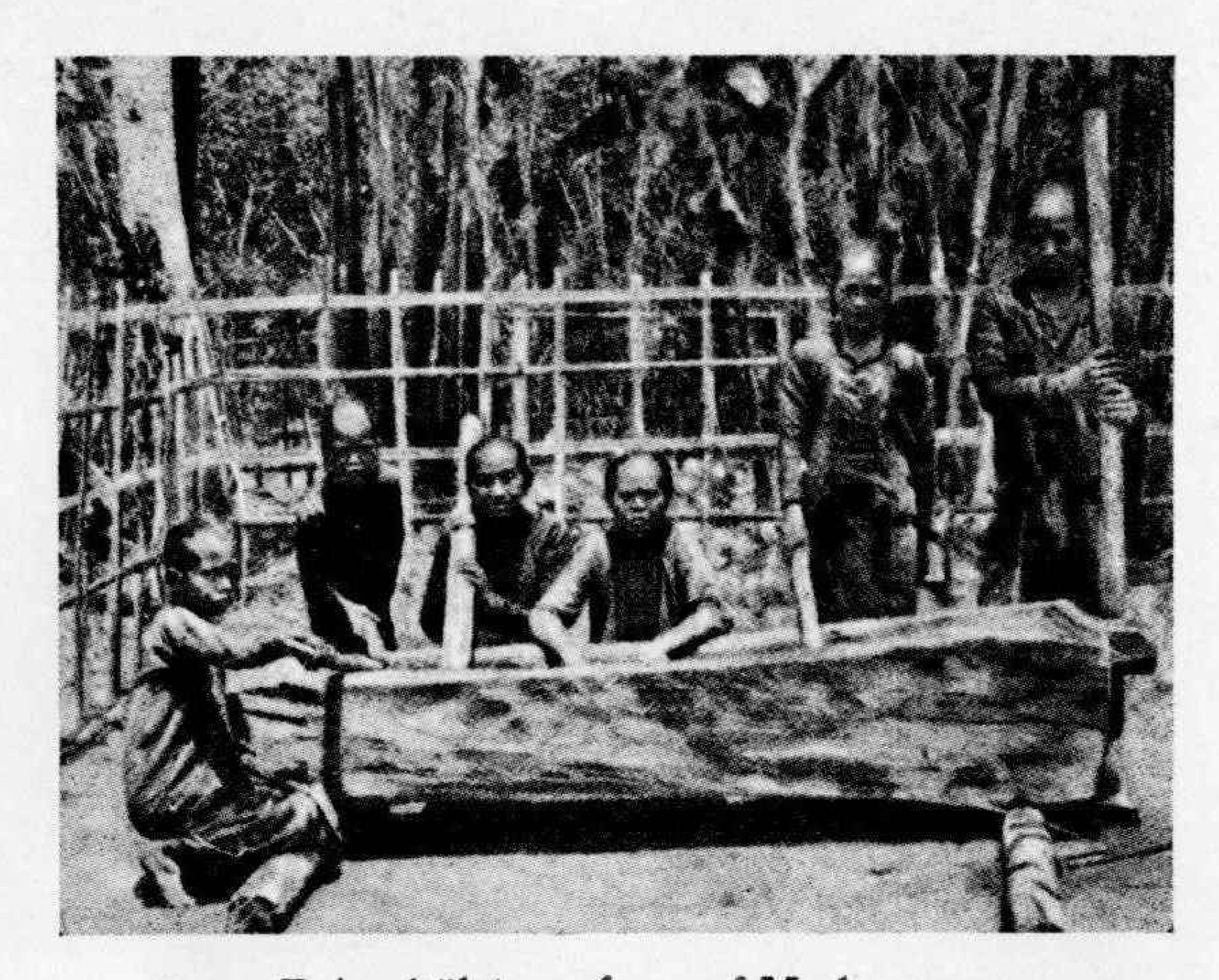
*) *Aus der Dreigroschenoper von Kurt Weill, Textbearbeitung von Bert Brecht. Mit Genehmigung des Originalverlages Universal-Edition, Wien*



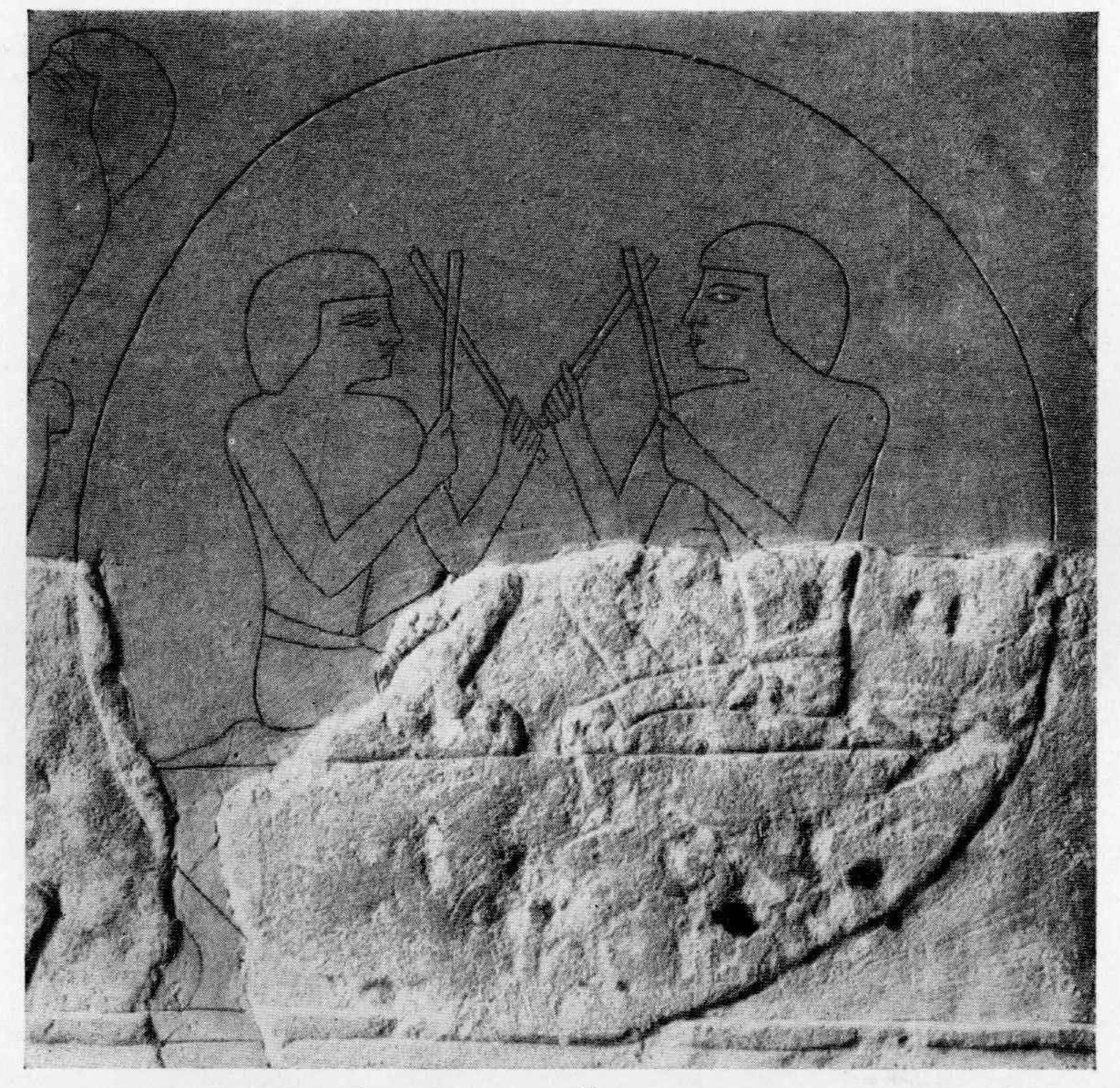
Böotische Bäckerei
Teigkneten mit Oboenbegleitung
Tonrelief im Louvre



Reiserntefeier auf Java
Nach C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente
Berlin, Dietrich Reimer 1929



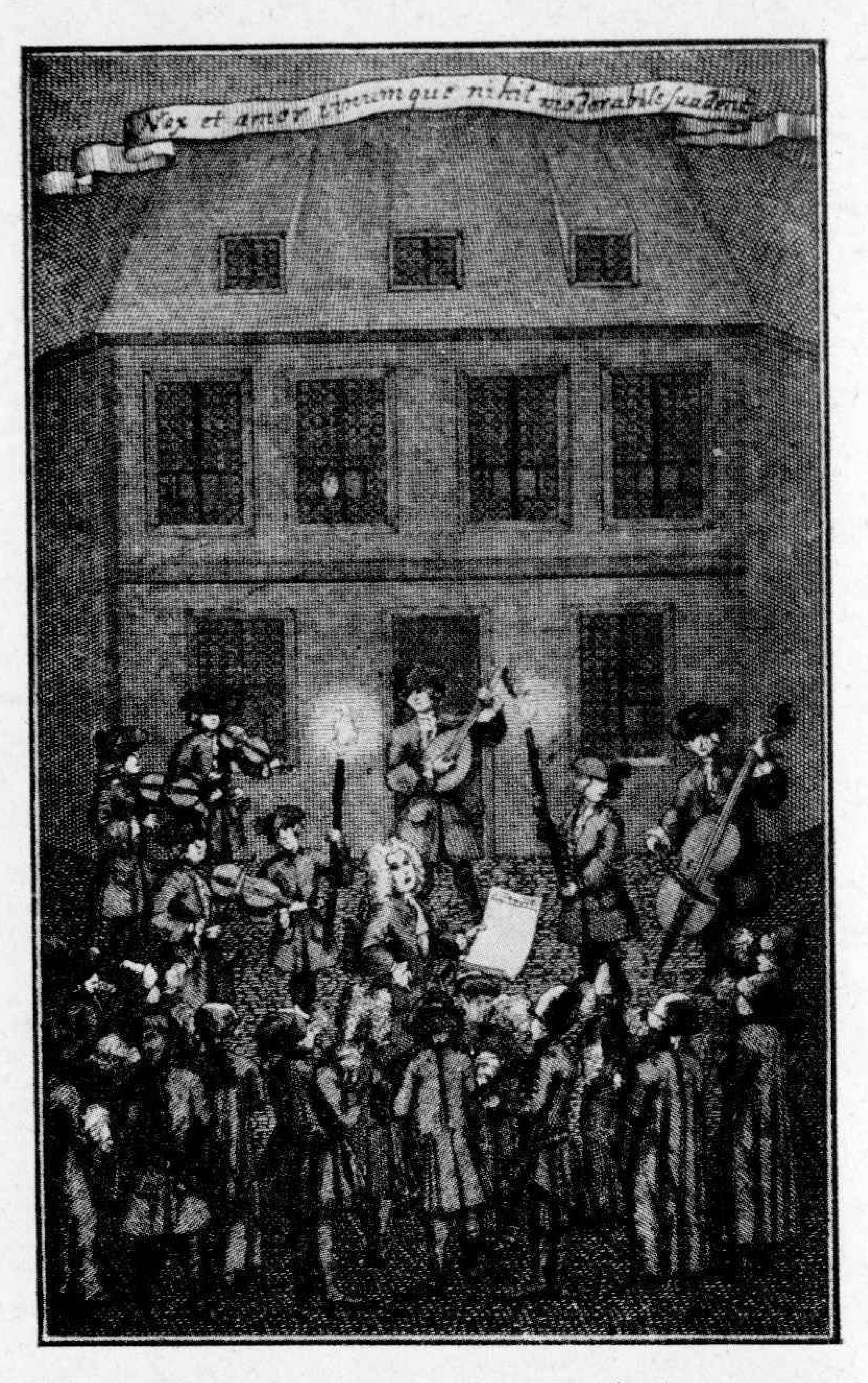
Reisschälstampfen auf Madoera
Nach C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente
Berlin, Dietrich Reimer, 1929



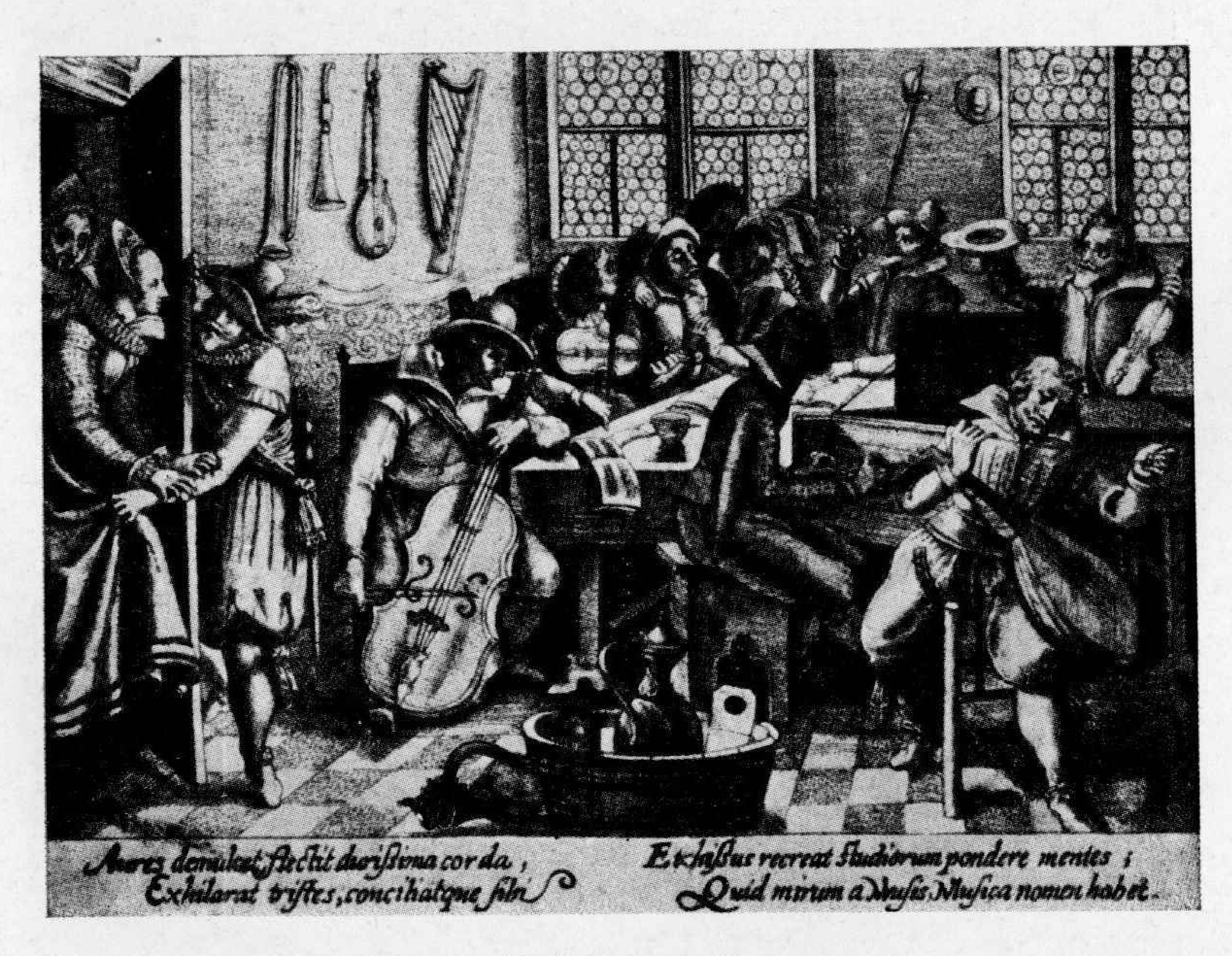
Takt zum Traubenkeltern. Ägypten, 3. Jahrt. v. Chr.
Nach C. Sachs, Die Musikinstrumente des alten Ägyptens, Berlin 1921



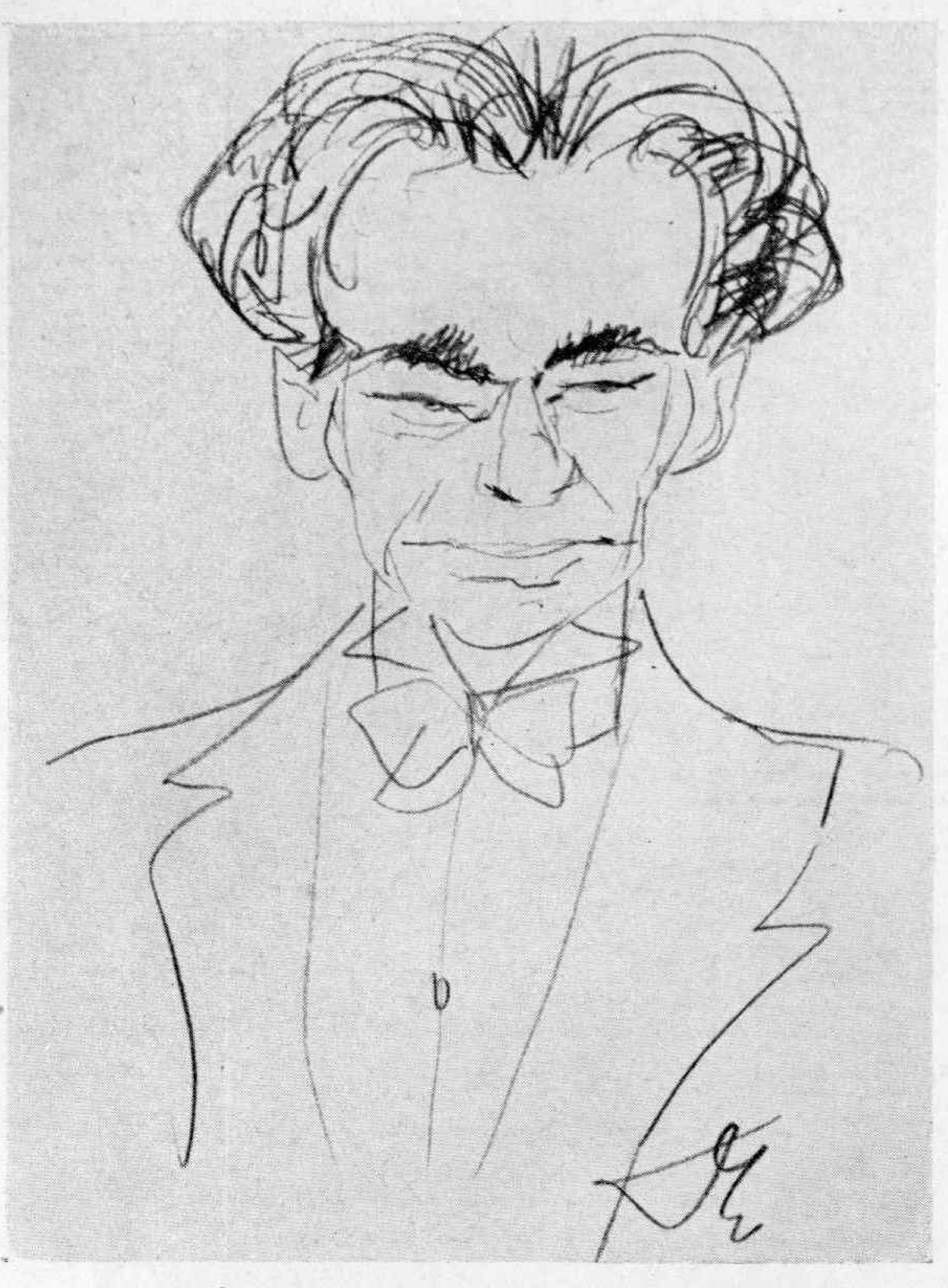
Meistersingerserenade
Aus Meyer, Das Konzert



Nachtmusik Leipziger Studenten
Aus Schering, Musikgeschichte Leipzigs



Studentenmusik
Aus Meyer, Das Konzert



Der Kino-Kapellmeister Will Schmidt-Gentner



Der Jazz-Dirigent Paul Whiteman



Komponisten als Begleiter

Friedrich Holländer

Ralph Benatzky

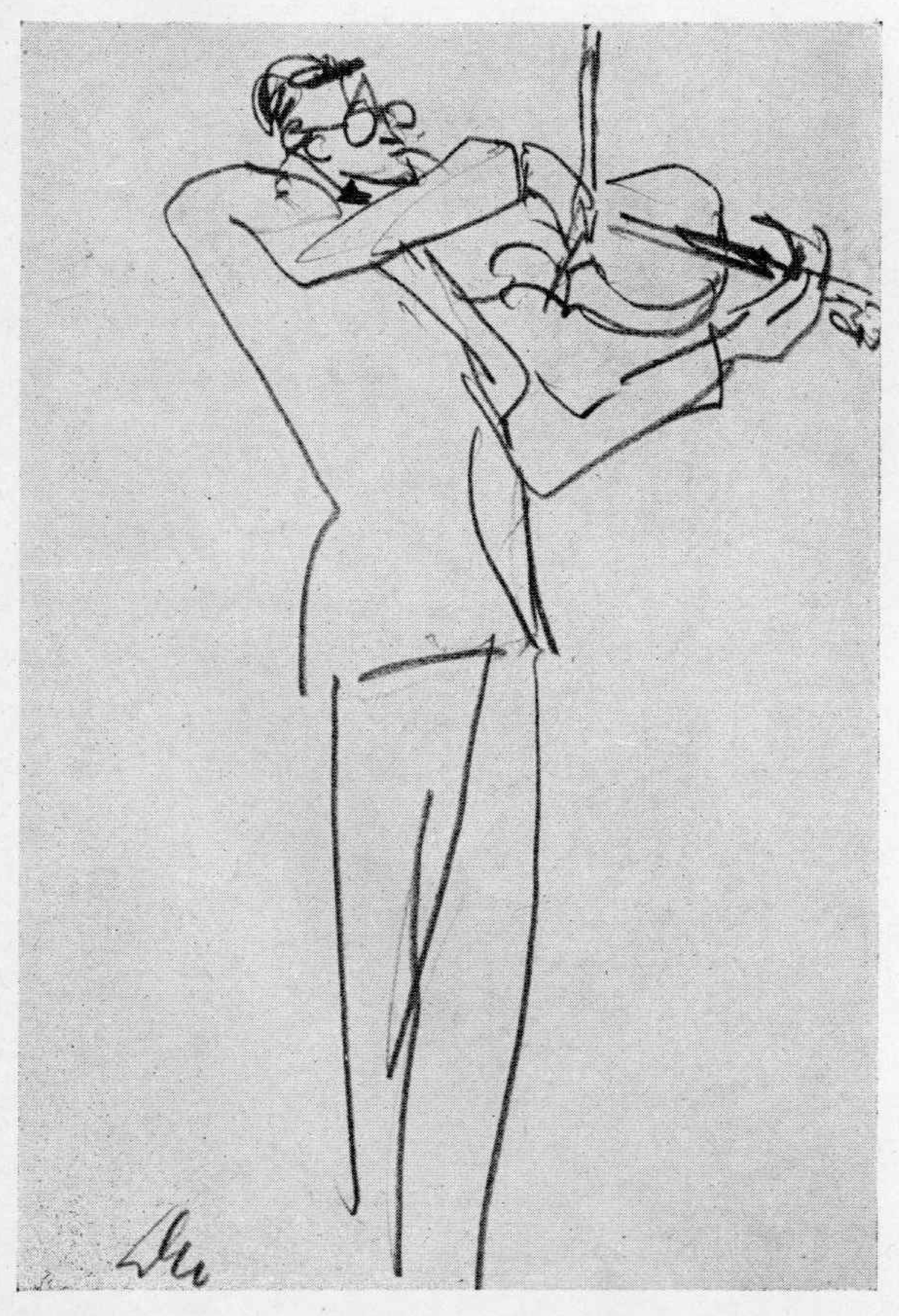
Karikaturen von B. F. Dolbin

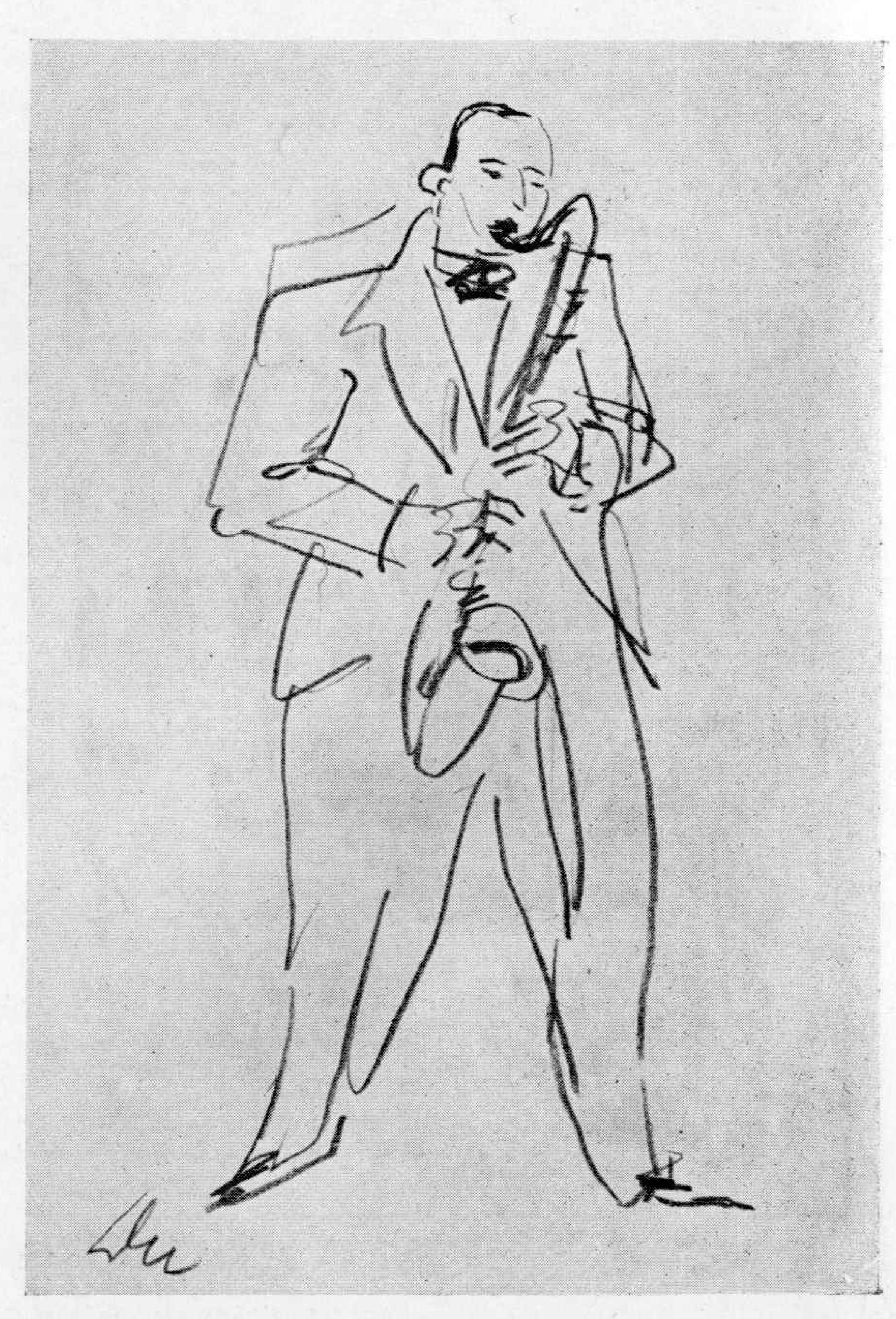


Der Geigerprimas im Caféhaus: Etté



Der musikalische Clown: Grock





Typen aus einer Jazzband

Der Geiger

Der Saxophonbläser

Karikaturen von B. F. Dolbin